



# ESEMPLARE

O S I A

SAGGIO FONDAMENTALE PRATICO

D I

CONTRAPPUNTO FUGATO

D E D I C A T O

*All' Illustrissimo, e Reverendissimo Monsignore*

GENNARO ADELELMO  
PIGNATELLI

A R C I V E S C O V O D I B A R I

DA F. GIAMBATTISTA MARTINI MINOR CONVENTUALE

Accademico dell' Istituto delle Scienze, e Filarm.

P A R T E S E C O N D A .



I N B O L O G N A



Per Lelio dalla Volpe Impressore dell' Istituto delle Scienze.

*Con licenza de' Superiori.*





iii

**ILLUSTRISSIMO, E REVERENDISSIMO  
MONSIGNORE.**

**E** Gli è da gran tempo, Monsignore Illmo, e Rmo, che sentivami acceso d' un vivo desiderio di darvi qualche pubblica testimonianza dell' alta stima in cui ho mai sempre avuto il sublime vostro merito, e della sì giusta e ben dovuta mia riconoscenza per la somma benignità, e parzialissimo amor vostro, di cui mi siete stato sempre sì liberale, e cortese. Ravvivasi questo mio ardente desiderio ogni volta che alla mia mente si presentava la veneratissima vostra Persona con quel sì ricco, e nobil corteggio di tante belle, e amabili prerogative, che in Voi sì luminose risplendono, e che meritamente a Voi ne tirano la riverenza, l' amore, e l' universale ammirazione. Veniva crescendo ancora al rinnovarsi nella mia memoria que' tratti vostri gentili, e affettuosi verso di me praticati nel tempo che nel vostro soggiorno in questa Città mi degnavate delle vostre graziose visite, e della giocondissima vostra conversazione. Per la qual cosa sono ito più volte meco stesso divisando in qual maniera per avventura recar potessi a buon fine questo mio desiderio. Ma come mai lusingarmi d' ottenerne l' intento, se dando un solo spassionato riflesso alla mia meschinità, questa me



*ne faceva venir meno ogni speranza? Se non che, nel mentre che stavami coll' animo abbattuto, e pieno di scontentezza per non trovar maniera di venir a capo del mio disegno, ecco risovvenirmi in buon punto il vostro nobil genio per la Musica, e il finissimo vostro discernimento delle grazie, e bellezze della medesima, anzi l'averla Voi ancora talora negli anni più floridi di vostra età esercitata per recare qualche sollievo alla vostra mente continuamente applicata allo studio delle Scienze più sublimi da Voi acquistate in sì eminente grado da non avere punto di che emulare agli Uomini più dotti, e rinomati della nostra Italia; nel risovvenirmi, dissi, l'animo vostro tutto propenso, e ben formato per la Musica, gittai uno sguardo su questo Esemplare, o sia Saggio Fondamentale Pratico di Contrappunto, e mi sentii tosto rincorato, e gagliardamente stimolato a farvene una rispettosamente offerta sulla viva fidanza, che sarebbe stata da voi cortesemente accolta, e come cosa di vostro genio, e altresì come un' attestato della mia rispettosamente osservanza, e del riconoscente animo mio. Su tale riflesso per tanto mi son fatto cuore di presentavela, supplicando-vi a degnarla del vostro benigno aggradimento, che in tal guisa avrò il piacere di vedere adempiute le mie speranze, e soddisfatto in qualche maniera l'antico mio desiderio. Le Composizioni che formano questa Raccolta d' Esempj certamente lo meritano, essendo nobili parti de' più celebri, ed eccellenti Compositori di Contrappunto, che siano stati da tre secoli a questa parte, e se fra le molte gravissime vostre occupazioni inseparabili da quella eminente dignità, che sostenete con tanto vostro decoro, e con tanto vantaggio di codesta vostra rispettabilissima Diocesi, non isdegnarete di dar loro una benigna occhiata, le ravviserete ben degne di tutta la vostra più grata accoglienza. Le Osservazioni poi da me aggiunte, ad ognuna di loro unicamente per il buon cuore di giovare ai Giovani Compositori, loro additando con la scorta degli anzi-detti insigni Maestri la vera maniera di comporre in Contrappunto, se non meritano il vostro aggradimento per la loro debolezza, lo sperano nondimeno per l'animo affettuosissimo, e rispettosissimo di chi si dà l'onore di offerirvele. Piaccia-vi per tanto, Monsignore Illmo, e Rmo, d'accoglierla con la solita umanissima vostra degnazione, come spero, e di bel nuovo ve ne supplico, che così e l'une, e le altre se ne andranno liete, e fastose recando in fronte il glorioso vostro Nome, e tutte giulive per l'onore che loro ne verrà dall'essere da Voi graziosamente accolte; ed io intanto col più profondo rispetto inchinato al bacio della Vostra Sagra Veste con più di coraggio mi darò il bel vanto d'essere*

*Di V. S. Illma, e Rma*

*Bologna li 25. Aprile 1775.*

*Umilissimo devotissimo obligatissimo Servitore  
F. Giambattista Martini.*



# PREFAZIONE.

**A**Vendo nella Prima Parte di questo Esemplare esposte le Regole più essenziali di Contrappunto, singolarmente per comporre sopra del Canto fermo, era ben di dovere, che per compimento dell' Opera, io dimostraſſi ai Giovani Compositori l'Arte di comporre le Fughe. Questa è quella parte di Musica universalmente sempre tenuta in gran pregio (1), la quale più d'ogni altra richiede nel Compositore una perfetta cognizione delle Regole, talche senza un pieno possesso delle medesime per quanto sia abbondante di foco, di buon gusto, e fecondo d'idee non arriverà già mai ad esercitarla con decoro, e perfezione. Questa altresì, non ostante la varietà dello Stile di quando in quando introdotta nella Musica, si è sempre conservata fino a' giorni nostri, e col variarsi dello stile, e del gusto, sebbene abbia patita qualche alterazione, e benchè alcuni pochi Compositori, mal sofferenti della fatica, si studiino di screditarla, e bandirla dalle loro Composizioni, con tutto ciò, ad onta d'ogni loro sforzo, si è sempre mantenuta, e tutt'ora si mantiene la stessa, come saggiamente ha avvertito Mons. Marpourg, il quale nel suo pregiato *Traite de la Fugue, et du Contrepoint a Berlin 1756*. Egli si esprime: *Fra tutti li generi di Composizione, la Fuga è la sola, che si è sempre sostenuta contro li capricj della moda. Li Secoli non l'hanno punto fatta cangiar di forma; e le Fughe composte di cento anni fa, sono ancora così nuove, come se fossero composte a' giorni nostri* (2). In fatti in quasi tutte le sorta di Musica, fuori di quella, che è di una sola Voce senza alcun accompagnamento, incontrasi qualche specie d'Imitazione, che come vedremo è una parte della Fuga, essendo cosa naturale, che nel cantare, nel sonare in compagnia, uno procuri in qualche modo d'imitar l'altro; e l'istessa Musica Teatrale, con tutto che sia aliena dagli Artificj più singolari, che ci insegna l'Arte di Contrappunto, e unicamente cerchi il puro diletto, ciò non ostante rare rarissime sono quelle Arie, nelle quali non ritrovisi introdotta qualche vicendevole *Proposta*, e *Risposta*, singolarmente fra gli Strumenti, che accompagnano il Cantante. Ne abbiamo un'evidente riprova nei Duetti, Terzetti, Quartetti Teatrali, i quali principalmente sono composti di *Proposte*, e di *Risposte*, che gli Attori vicendevolmente fra di loro si danno. Che più! vediamo intro-

Parte Seconda.

a

dot-

(1) P. Athanas. Kircherus *Musurgia Univerſ. lib. 5. §. 1. T. 1. pag. 368*. Principalis figura apud Musicos Fuga est, quæ tanto in precio habetur, ut non pro artificiosa cantilena habeatur, quæ non laboratissimis reſecta sit fugis; & ita neminem dum ex figurarum artificioso contextu in Oratoria facultate Rhetoris elucet ingenium, ita & Musici ingenium felix ex fugarum longè pulcherrima serie, æſtimandum est.

(2) *Preface*. De tous les genres de composition, la fugue est la seule qui se soit toujours soutenue contre les caprices de la mode. Les siècles ne l'ont point fait changer de forme; et les fugues composées il y a cent ans, sont encore aussi neuves que si elles l'avoient été de nos jours.



dotto a' giorni nostri da uno de' più eccellenti Compositori di Musica Drammatica Niccola Piccini un Canone all' Unissono a due Voci fu quelle parole del Dramma giocoso intitolato: *La buona figliuola*, che dice: *E' tal contento, quello ch' io sento*, il quale fa piena testimonianza, che il Contrappunto Fugato, per quante mutazioni di stile, di gusto, di vivacità, d' idee siano state a' giorni nostri introdotte, non è però in alcun modo sbandito dalla nostra Musica, e specialmente Ecclesiastica, nella quale, non ostante le tante vivaci, e brillanti idee introdottevi, si conserva ancora appresso singolarmente i più periti Maestri. A questi si deve la gloria di avervi aggiunto un singolar pregio, che consiste in renderle più naturali, e dilettevoli col toglier loro una certa durezza, che le rendeva noiose, e spiacevoli agli Ascoltanti (1); e questo appunto è quel pregio, che i Giovani Compositori ad ogni costo procurar debbono alle loro Fughe, e che mai abbastanza può loro raccomandarsi. Quindi dopo d' avere dagli Esempj di questa Seconda Parte, e da tanti altri più eccellenti Maestri rilevato quanto insegna l' Arte per comporre qualunque sorta di Fuga, debbono usare tutto lo studio per render le loro Fughe pastose, dilettevoli, e graziose, con abbellirle di quegli ornamenti proprj di tal sorta di Musica, restando persuasi, che una Fuga condotta con tutte le più esatte Regole dell' Arte, non giunge che a ottenere qualche ammirazione, e applauso non sempre sincero di pochi Professori di Musica, ma nell' istesso tempo viene a recar noia, e svogliatezza a tutto il numero degli Uditori. Debbono altresì nel comporre le Fughe adattarsi alle circostanze, poichè non tutte le Fughe richieggono gl' istessi ornamenti, essendo fuor di dubbio, che in una Fuga a quattro, e più Voci, che deve essere cantata dal ripieno di tutte le Voci coll' accompagnamento di tutti gli Strumenti in una Musica copiosa di Parti, non devono introdursi quegli ornamenti, e quei vezzi, che sono proprj d' un Duetto, d' un Terzetto concertato, e cantato dalle sole Parti di cui è composto, perchè quella disposizione, che ritrovasi nelle Parti di Concerto, non ritrovasi nelle Parti del Ripieno, e quegli ornamenti, che perfettamente verranno eseguiti da pochi, non possono essere eseguiti esattamente da molti. Egli è pure il bel pregio d' un Compositore il saperli adattare a tutte le circostanze, e a tutti gli Stili, ma per giungere a tanto, è necessario, che abbia un possesso non ordinario di tutta l' Arte del Contrappunto, perchè nel condurre una Fuga occorre di far uso di qualunque Artificio, e di tutte le Eccezioni, che ci insegna il Contrappunto. E pur anche necessario un possesso non mediocre di tutte le Specie di Contrappunto Doppio, mentre rare rarissime sono le Fughe, nelle quali non si trovi introdotta qualche Specie di Contrappunto Doppio (2). Sin quì abbiamo parlato della Fuga in generale, resta ora a parlare in particolare, con dimostrare con tutta la possibile chiarezza, e brevità quanto occorre per condurre a buon termine una Fuga.

RE-

---

(1) Joan. Joseph Fux *Gradus ad Parnassum* lib. 2. Exercit V. Lect. 4. pag. 165.

(2) Vedi la prima Parte di questo Esemplare pag. 33. seg.



# REGOLE

## PER COMPORRE LA FUGA.

### *Definizione della Fuga.*

**V**ari furono i vocaboli, coi quali fu chiamata questa sorta di Contrappunto; l' uno di *Fuga*, che è il più universale, e comune fra i Professori di Musica (1), che in appresso spiegheremo; l' altro di *Conseguenza* (2), perchè dopo la *Proposta* formata da una Parte cantante, ne viene conseguentemente dopo un dato tempo, la *Risposta* dalle altre Parti. Il terzo di *Reditta* (3), perchè una parte ridice quanto antecedentemente è stato detto da un' altra. L' ultimo d' *Imitazione* (4), perchè una Parte viene imitata da un' altra. Presentemente daremo la definizione del primo vocabolo *Fuga*, come il più usuale, e riprodurremo quella del *Zarlino*, che fu riferita alla pag. 55. nella prima Parte di questo *Esemplare*, come la più esatta, e compita in tutte le sue parti. La *Fuga* dice egli, e la *Repplica*, o *Reditta* di una particella, ovvero di tutta la modulazione fatta da una parte grave, ovvero acuta della cantilena: da un' altra parte, ovvero dalle altre parti del concerto, procedendo l' una dopo l' altra per alquanto spazio di tempo per gl' istessi Intervalli nello istesso suono, o voce; o veramente per una *Diapason*, cioè Ottava, o per *Diapente*, cioè Quinta, o pure per una *Diateffaron*, cioè Quarta più grave, o più acuta (5).

### *Del Soggetto, o sia Proposta.*

**S**iccome la *Fuga* è composta di *Proposta*, e di *Risposta*, come si deduce dalla Definizione descritta, perciò in primo luogo esporremo sotto gli occhi del Giovane Compositore quanto spetta alla prima Parte della *Fuga*, che è la *Proposta*. Fu chiamata questa coi vocaboli di *Antecedente* (6), perchè serve di regola alle altre Parti, che vengono dedotte dopo di essa; di *Guida* (7), perchè la Parte, che propone è la guida delle altre Parti; viene in fine universalmente chiamata *Soggetto*, come spiega il *Zarlino* (8) di ogni compositione musicale si chiama quella

a 2

Par-

(1) M. Sebastien de Brossard. Dictionnaire de Musiq. pag. mibi 39. I. I. Rousseau Diction. de Musique pag. 224.

(2) M. Sebast de Brossard. loc. cit.

(3) Zarlino Inst. Harmon. P. 3. Cap. 54. Ediz. 1580.

(4) Petr. Aron de Inst. Harmon. lib. 3. cap. 52. Scipione Cerreto Napolit. Pratica Musi. lib. 3. c. p. 15. pag. 212. Oratio Tigrini Compend. della Musi. lib. 4. cap. 5. pag. 107.

(5) Inst. Harmon. P. 3. cap. 54. Edit. del 1573.

(6) Petr. Aron loc. cit. Imitatio in Cantilenis sive fugatio de parte in partem fieri solet. Est autem ideo dicta imitatio, sive fugatio: quia subsequens, vel Antecedens precedentis voces partis, vel subsequens easdem nomine, sed locis diversas repetit.

(7) Oratio Tigrini loc. cit. pag. 104. P. Domen. Scorpioni Min. Conv. Rijess. Armon. lib. 1. pag. 173.

(8) Loc. cit. cap. 26.



*Parte, sopra la quale il Compositore cava la inventione di far le altre parti della Cantilena, siano quante si vogliano. Dalla natura, e qualità del Soggetto dipende molto il buono, e cattivo esito della Fuga, onde deve con ogni più esatta diligenza il Giovane Compositore procurare, che sia perfetto in tutte le sue parti. Deve ancora avvertire, che il Soggetto sia d'una lunghezza mediocre, ordinariamente non più breve di una battuta e mezzo di Tempo Ordinario, nè che sorpassi le tre battute, stantechè il troppo lungo tante volte riesce stucchevole, e in vece di *Soggetto*, deve chiamarsi *Andamento*; al contrario non deve esser troppo breve, acciò non debba chiamarsi piuttosto *Attacco*, che *Soggetto*. Di questi tre Vocaboli se ne è fatta menzione tanto nella prima Parte, che in questa seconda dell' Esemplare, ed ora non farà che di vantaggio al Giovane Compositore il porli sotto gli occhi l' Esemplio di cadauno dei nominati tre vocaboli; e indicarne la natura, e la differenza, che fra di loro passa.*

### *Soggetto.*



### *Attacco.*



### *Andamento.*



Esporremo le qualità di questi due ultimi vocaboli, riserbandoci a trattare del *Soggetto* in terzo luogo, perchè essendo il più degno, richiede d'esser trattato con più precisione, ed estensione degli altri due.

### *Dell' Attacco.*

**I**l *Attacco* è una specie di *Soggetto* breve, il quale non è legato a tutte le leggi prescritte alla Fuga, ma è libero in maniera tale, che alle Parti che rispondano vien permesso di attaccar le Risposte in qualunque Corda loro si presenti, e loro sia



comodo, come si rileva dal seguente Esempio, che non è, che un semplice abbozzo a tre voci dell' accennato *Attacco*.



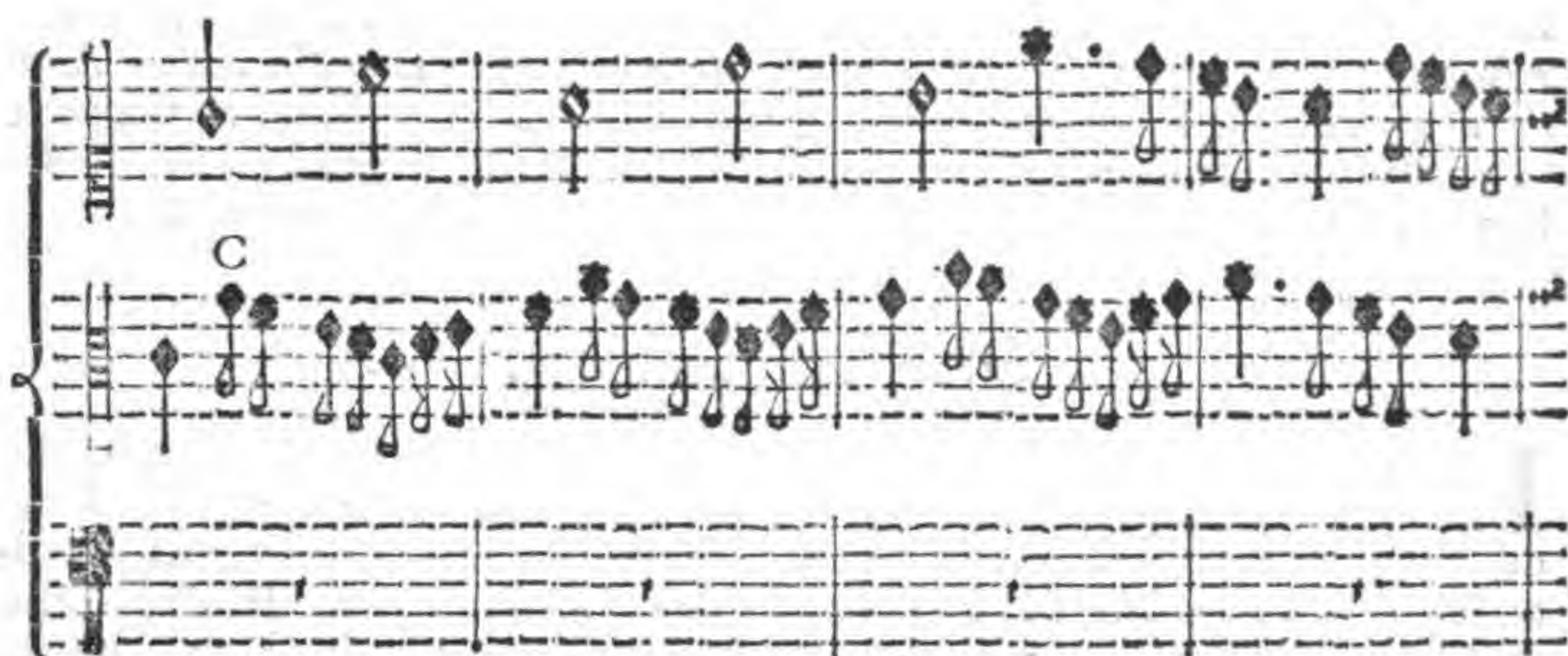
Abbenchè l' *Attacco* per se stesso non sia di quel valore, quanto è il *Soggetto*, egli è però tale, che in tante occasioni è molto necessario; e l' esperienza ci manifesta il singolar piacere, che reca agli Ascoltanti. Un bell' Esempio proposto alla pag. 54. nella *Salve Regina* a 3. Voci di Francesco Foggia servirà di un gran lume al Giovane Compositore per apprendere l' Arte di condurre a perfezione questa specie di Fuga, di cui è abbondante l' accennata Composizione.

### *Dell' Andamento.*

L' *Andamento* è un giro di Note, che si estende per le Corde del Tuono in cui è fondato, e qualche volta ancora per le Corde di altri Tuoni, coerenti però al Tuono fondamentale. Alle volte egli è composto di una sola parte, e alle volte di due; alle volte non un solo, ma due Andamenti ritrovansi assieme uniti. Di questa ultima specie se ne incontrano alcuni sparsi in questa seconda Parte, ma specialmente alla pag. 51. quello a 3. Voci di Francesco Foggia sopra le parole: *Et inventus est justus*, che è veramente singolare. In esso vien proposto dal Basso un' *Andamento*, e dalle due Parti Alto, e Tenore ne vien proposto un' altro, i quali due *Andamenti* cambiandosi fra le Parti, e modulando per varj Tuoni, vengono nell' istesso tempo a recar piacere, e far spiccare il valore dell' Autore, che rivoltando in varj modi questi due *Andamenti*, ne forma tanti Contrappunti Doppj. Della prima specie di *Andamento* vedasi in questa seconda Parte alla pag. 295. L' Esempio II. a 8. Voci di Paolo Agostini, in cui riscontrasi un' *Andamento* nel quale il Soprano, e il Contralto del primo Coro formano la Scala ascendente composta dalle sei Sillabe *La sol fa mi re do*. L' *Andamento* poi, che in se racchiude due Parti,



ti, eccone un piccolo Saggio nel seguente Esempio. La prima parte si estende dalla Lettera (A) fino alla (B), e la seconda dalla (B) fino alla (C).







Que-



Questo istesso *Andamento* potrebbe condursi modulando per le Corde degli altri Tuoni coerenti, e relativi al Tuono fondamentale nel seguente modo:



Usarono questi *Andamenti* i Maestri nel comporre *Ricercari*, e *Solfeggi*, così pure *Graduali*, ed *Offertorj* concertati a due, o tre sole Voci, affinchè, essendo poche le parole, si estendesse la Musica per tutto quel tempo, che richiedono le Cerimonie del Santo Sacrificio della Messa. Ma siccome questi *Andamenti* introdotti in una Fuga a quattro, e più Voci possono riuscir più lunghi del bisogno, e cagionar tedio, e fastidio agli Uditori, prudentemente v'introdussero qualche *Divertimento*, o qualche distinta *Modulazione* (1), e in questo modo li ridussero a recar piacere, anzichè noja, come vedesi praticato nel citato Esempio di Paolo Agostini.

### Del Soggetto.

**I**L *Soggetto* sopra del quale è fondata, e condotta la Fuga, è quella Parte della Cantilena, che serve di *Proposta*, e alla quale vengono obbligate di rispondere le altre Parti del Conento. La Parte che propone si chiama *Antecedente*, o *Guida* (2), e le Parti, che rispondono, diconsi *Conseguenti* (3). E' in libertà del Compositore lo sciegliere qualunque Parte gli piaccia (4), che formi la *Proposta*, o sia *Soggetto*. Erano però soliti per lo più i Maestri a tenere il seguente me-

(1) Marpourg *Traite de la Fugue* P. 1. Cap. 4. §. 9. pag. 40.

(2) Gio: Andr. Angelini *Bontempi Histor. Musica* pag. 244. Gio: Maria Bononcini *Musico Pratico* P. 2. Cap. 12. pag. 99.

(3) Zarlino *Inst. Harmon.* P. 3. Cap. 34. Edit. 1589. P. Domenico Scorpione *Min. Conv. Rileff. Armon.* lib. 2. pag. 196.

(4) Pietro Pontio *Dialogo di Musi. Teor., e Prat.* P. 2. pag. 36.



metodo: cioè, se il *Soggetto* dall' Ottava del Tuono fondamentale della Fuga discendeva alla Quinta, si servivano per proporre il *Soggetto* di una Parte acuta, affinchè poscia la *Risposta*, la quale discendeva alla Fondamentale, cadesse in una Parte grave (1), come ci dimostra il seguente Esempio:



Da questo piccolo Esempio rilevasi, che il *Soggetto*, il quale dall' Ottava discende alla Quinta, vien proposto dal Soprano, che fra le Parti acute è la più acuta, e la *Risposta*, che dalla Quinta discende alla Fondamentale, vien formata dal Contralto, che è più grave del Soprano; così il Tenore, che fra le Parti gravi è acuta, corrisponde al Soprano, e il Basso, che è la più grave corrisponde al Contralto (2). Al contrario, ogniquale volta la *Proposta* dalla Fondamentale ascenda alla Quinta, praticavano, che la Parte grave proponesse il *Soggetto*, affinchè la *Risposta*, che dalla Quinta doveva ascendere all' Ottava, cadesse in una Parte acuta, come si vede in questo Esempio:



Parte Seconda.

b

Ma

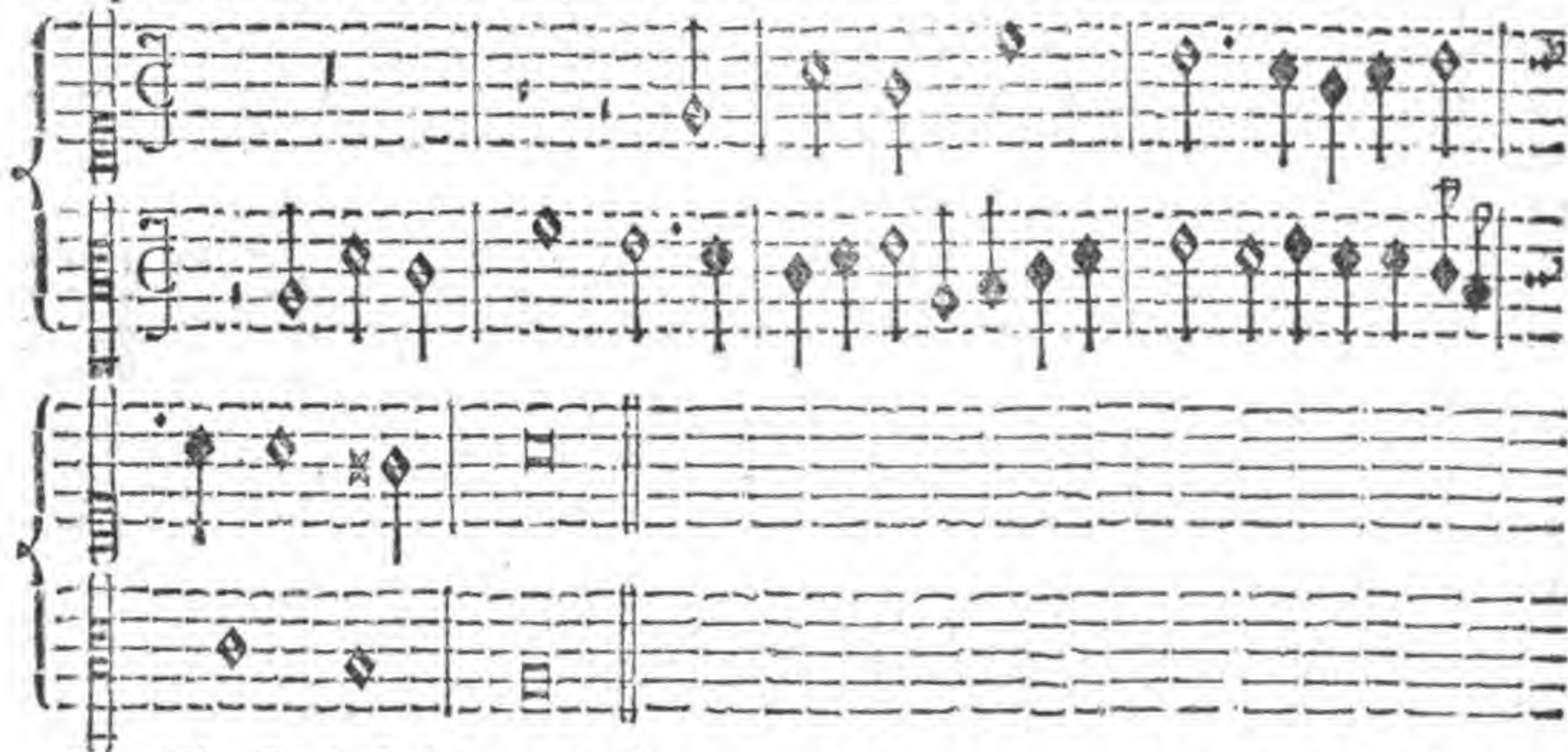
(1) Monj. Rameau Traité de l' Harmon. liv. 3. Chap. 44. pag. 332. J. J. Rousseau Diction. de Musiq. pag. mibi 224.

(2) Jo: Joseph Fux Gradus ad Parnass. pag. 169. Mr. Marpourg loc. cit. pag. 67.



Ma lasciando per ora da parte quanto spetta alle *Risposte* della *Fuga*, esporremo sotto gli occhi del Giovane Compositore, per istruzione del quale è destinato questo Esempiare, le principali qualità, che deve avere il *Soggetto* (1). Egli sopra tutto deve esser chiaro, naturale, non troppo breve, nè troppo lungo (2). Senza chiarezza, certamente non si capirà dagli Uditori; senza naturalezza, sarà difficile ad eseguirsi, e recherà dispiacere; troppo breve passerà dall'esser di *Soggetto formale* all'esser di *Attacco*; troppo lungo, sarà più tosto *Andamento*, che *Soggetto*, e non resterà impresso nella memoria degli Ascoltanti, onde per assegnare incirca una qualche misura, non sarà più breve d'una Battuta e mezzo, e non sarà più lungo di tre Battute.

Esposte in generale le qualità, che richieggonsi nel *Soggetto*, fa duopo dimostrare le particolari. E siccome varie sono le circostanze nelle quali deve adattarsi il *Soggetto*, perciò, se la Composizione sarà a Cappella, non v'ha dubbio, che il *Soggetto* deve esser serio, e tale, che nel progresso della Composizione si uniformi ad uno stile tutto pieno di buona Armonia, e alieno da quelle licenze, e da certi vezzi, che disdicono troppo, e vengono affatto a distruggere un tale stile (3). La prima Parte di questo Esempiare è piena di *Soggetti* adattati allo stile a Cappella; e in questa seconda Parte ve ne sono alcuni, da' quali potrà il Giovane Compositore rilevare qual debba essere lo stile, che deve servire per tal *Soggetto*. Sarà d'esempio il seguente *Soggetto* a Cappella, affinchè si comprenda, che tanto la Melodia, che l'Armonia devono esser grate sì, ma nell'istesso tempo piene di quella compostezza, e decenza, che richiede un tal stile.



Lo stile Ecclesiastico, o *Pieno*, o *Concertato* accompagnato dall'Organo, e da altri Strumenti, ammette molte varietà, e relativamente a tali varietà devono adattarsi i *Soggetti* (4). Una *Fuga*, la quale deve ser-

(1) Andres Lorente *Porqué de la Musica* Lib. 4. Cap. 10. pag. 453. Jo: Jos. Fux loc. cit. pag. 152.

(2) Marpourg loc. cit. pag. 11. seg.

(3) I. J. Rousseau *Diction. de Musiq.* pag. mibi 225.

(4) C. H. Blainville *L'Esprit de l'Art Musical* pag. 100.



servire per il Ripieno de' Cantori accompagnata con l'Organo, e con altri Strumenti, richiede un Soggetto, il quale s'adatti al Ripieno de' Cantori, e che sia eseguibile per tutti, eccone un piccolo saggio:

The musical score is presented in three systems, each consisting of four staves. The first system includes a treble clef on the top staff, a common time signature 'C', and various musical notes and rests. The second system continues the notation with similar elements. The third system concludes the piece with a double bar line and a key signature change indicated by a flat symbol 'b' and the number '2'. The page number '11' is located at the bottom right.



## xvi

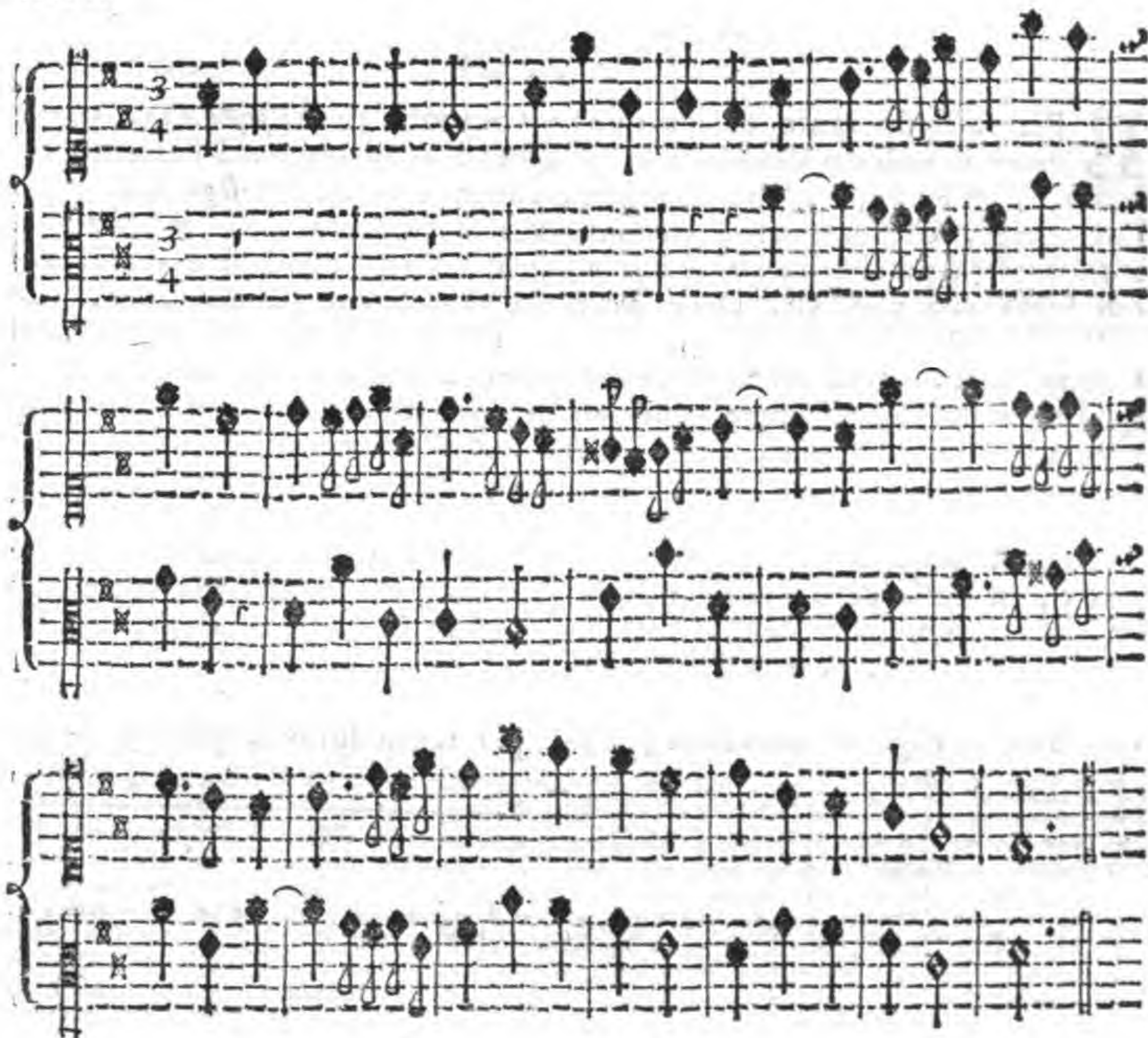
Il *Terzetto*, che viene cantato da tre sole Voci accompagnate dall'Organo, e dagli altri Strumenti richiede, che il Soggetto sia composto con qualche vivacità, ed ornamento, perchè è più facile, che l'esecuzione di sole tre Voci riesca felice, vedi l'Esempio :

The image displays a musical score for a Terzetto, consisting of three vocal parts and organ accompaniment. The score is written on ten staves, organized into three systems of three staves each. The first system shows the beginning of the piece, with a treble clef and a common time signature (C). The second system continues the vocal and organ parts. The third system concludes the piece with a double bar line. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and clefs, indicating a complex and lively composition.

Sem-



Sempre più ornato, e di buon gusto deve esser il *Soggetto*, che deve servire per un *Duetto*, perchè, siccome per lo più viene cantato da' più valenti Professori, così potrà essere eseguito con ogni esattezza.



Nel Secolo passato, al riferire del Canonico Angelo Berardi (1), varj erano i stili introdotti nella Musica, ed erano tre, da *Chiesa*, da *Camera*, e da *Teatro*. Appresso di noi ancora mantengono queste tre sorta di Musica, con questa differenza però, che nel Secolo passato ognuna aveva il suo particolar stile, per cui una si distingueva dall'altra; a' giorni nostri non vi è diversità di stile, perchè a ben riflettere lo stile è lo stesso, sicchè non vi è restato che il puro nome diverso. Se avevano la diversità dello stile, avevano anche la diversità dei *Soggetti*; presentemente però, siccome non abbiamo la diversità degli stili, così non abbiamo ne meno la diversità de' *Soggetti*. Non contenti de' tre stili indicati, subdividevano questi in varj modi, ne' quali

i

(1) *Ragionam. Musicali* pag. 133.



i *Soggetti* delle Fughe, che v'introducevano, erano adattati a ciascun stile (1). Altre qualità richieggonsi nel *Soggetto*, le quali essendo per se stesse relative alla *Risposta*, perciò verranno esposte qui in appresso trattando della *Risposta*.

## Della Risposta.

**È** Per se stesso tanto chiaro questo vocabolo di *Risposta* (2), che è vano il volerlo definire, e spiegare d'avantaggio. Solamente diremo, che la Parte, che risponde, chiamasi anche *Consequente*, ogni qual volta, che la Parte, che propone il *Soggetto*, venga chiamata *Antecedente*, perchè un vocabolo chiama l'altro, come si è dichiarato qui sopra alla pag. xii. Deve avvertire il Giovane Compositore, che dalla *Proposta*, e dalla *Risposta*, dopo un dato tempo ad arbitrio del Compositore, dalla combinazione viene a stabilirsi la natura, e le qualità della *Fuga*, come vedremo in appresso. Varj sono i modi di rispondere alla *Proposta*, e da questi varj modi prende una particolar denominazione la *Fuga*. Se la *Risposta* è simile alla *Proposta* in quanto alle *Figure*, agl' *Intervalli*, e alle *Sillabe*, in tal caso la *Fuga* chiamasi *Reale* (3). Se la *Risposta* è simile alla *Proposta* con le condizioni assegnate, in guisa però, che tanto la *Proposta*, che la *Risposta* restino ristrette entro i limiti dell'Ottava del Tuono in cui è la *Fuga*, ella sarà del *Tuono* (4). Se poi la *Risposta* farà simile, ma non in tutto alla *Proposta*, anzi con qualche libertà, e variazione, in tal caso verrà chiamata la *Fuga d'Imitazione* (5). Tre per tanto sono le principali specie

---

(1) *Idem loc. cit.* Lo stile da Chiesa si considera in quattro modi differenti. Prima sono Messe, Salmi, e Mottetti a più Voci, *more vetero*, come sono quelle di Giovanni Murone, (*Mouton*), Morales, Gioseffino, Adriano, e del divino Palestrina. Secondo. Cantilene, variate con l'Organo piene a più Voci, d'uno stile più sollevato, come sono quelle di Bernardino Nanini, Agostini, e più moderne del Sig. Francesco Foggia (*Foggia*), *Soggetto* di vaghe, e pellegrine inventioni, Gratiani, Stamigna, de Grandis, &c. Terzo. Salmi, Mottetti, e Messe a più Voci, concertate con gl'Instrumenti, come sono quelle del mio sospirato Sarti, Scacchi, Cossonio, &c. Quarto. Concertini alla moderna, cioè, Dialoghi, Mottetti, Musiche da Oratorio, come sono quelle del Carissimi, Bicilli, Melani, e del nostro Giuseppe Corsi Celano, che nel Teatro della Virtù ha saputo occupare i primi posti, e di tanti altri insigni Compositori moderni, che se tralascio di nominarli, non per questo lascio d'ossequiare, e riverire il loro merito. Lo stile da Camera si divide, e si considera sotto tre stili differenti. Primo. E' de' Madrigali detto da Tavolino, senza Basso continuo, come sono quelli di Luca Marenzio, Nenna, e del dottissimo Teorico già Antonio Maria Abbatini, &c. De' Madrigali concertati con il Basso continuo, come sono quelli del Monteverde, Mazzocchi, Scacchi, Savioni, &c. Terzo. Di quelle Cantate, le quali sono concertate con varj Instrumenti, come sono quelle tenute dall'armoniosa penna di Carlo Caprioli, Carissimi, Teraglia, Luigi Rossi, Celano, Pacieri, &c. Lo stile rappresentativo, cioè da Teatro, consiste in questo solamente, che cantando si parli, e parlando si canti, avendo fiorito in questo stile a maraviglia Giacomo Peri, Monteverde, Cesti, & hoggi li Signori Bernardo Pasquini, Cavalli, Pietro Simone Augustini, &c.

(2) I. I. Rousseau *Diction. de Musiq.* pag. mihi 419.

(3) Scipione Cereto *Prat. Musc. Lib. 3. Cap. 15. Can. Angelo Berardi Docum. Armon. Lib. 1. Docum. 16. pag. 36.*

(4) I. I. Rousseau *Diction. de Musique. Fugue N. IV. pag. mihi pag. 224.*

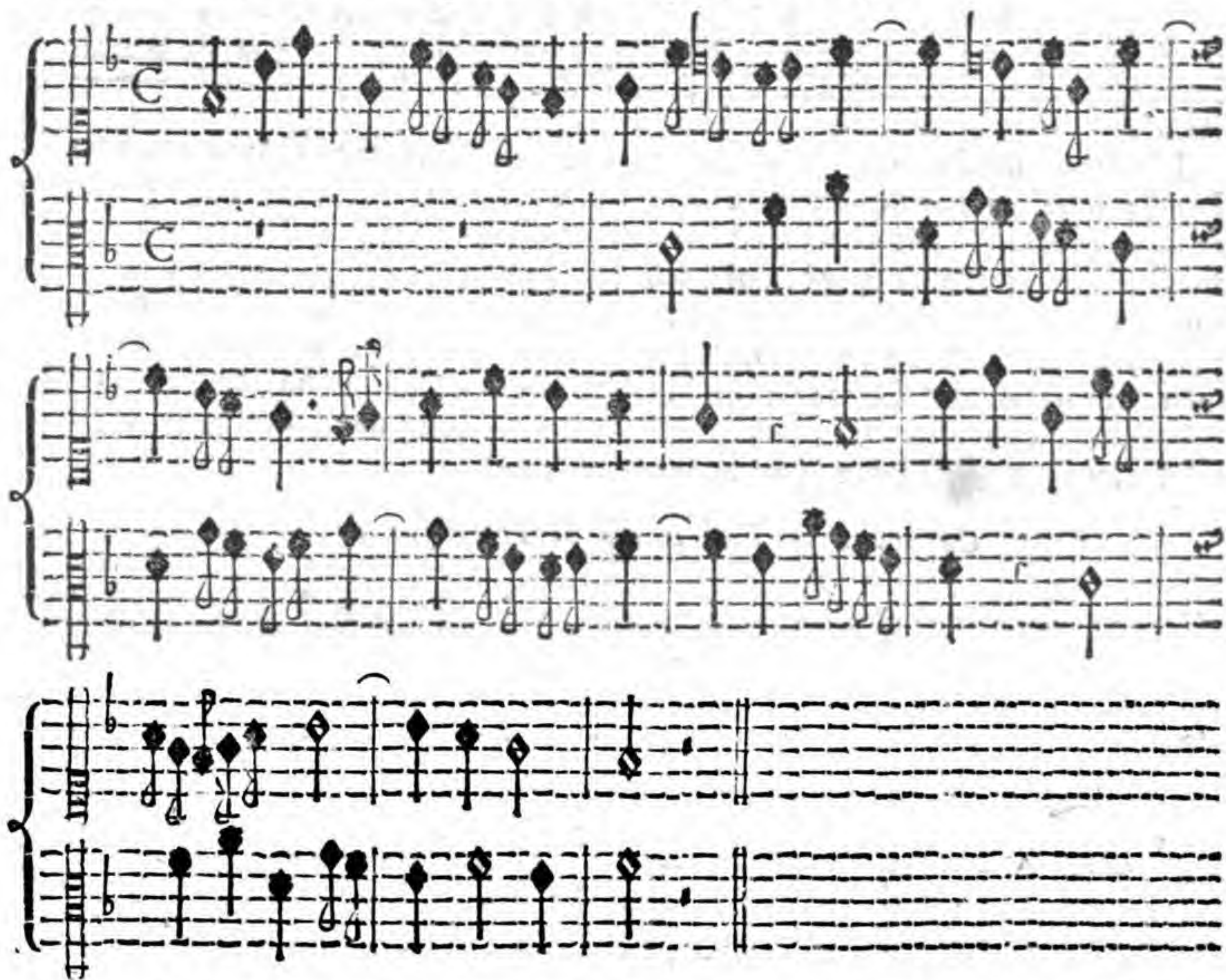
(5) Gio: Maria Bononcini *Musico Pratico P. 2. Cap. 10. pag. 88. Andr. Lorente Porque de la Musica Lib. 4. Cap. 53. pag. 627. Mons. Rameau Traité de l' Harmon. Liv. 3. Chap. 44. pag. 332.*



cie di *Fuga*, l'una chiamasi *Fuga Reale*, l'altro *Fuga del Tuono*, e la terza *Fuga d'Imitazione*, le quali fu le vestigia de' primi Maestri andremo esponendo ad una ad una, affinchè il Giovane Compositore possa esser instruito di quanto richiedesi per comporle con tutta la possibile perfezione.

### *Della Fuga Reale.*

Quando la *Risposta* in tutte le sue Parti è simile la *Fuga* alla *Proposta*, si chiama *Reale*, la quale deve esser tenuta in maggior pregio delle altre, come la più degna. Dividefi questa *Fuga Reale* in *Libera*, o *Sciolta*, e in *Legata* (1). Chiamasi *Fuga Reale sciolta*, ogni qual volta, che la *Risposta* è simile alla *Proposta* con le condizioni assegnate, ma che tal simiglianza non si restringa che alla *Proposta* chiamata *Soggetto*, e il restante della *Fuga* resti libero ad arbitrio del Compositore, come dal piccolo Esempio, che segue:



Se poi la *Risposta* è simile alla *Proposta*, non solo perciò che riguarda al *Soggetto* proposto, ma al restante delle Note dell' *Antecedente* dal principio fino al fine, in tal caso chiamasi *Fuga Reale legata*.

Del

(1) Orazio Tigrini Compend. della Musica Lib. 4. Cap. 2., e 3. pag. mibi 104. 105.



## Del Canone, o Fuga legata.

**Q**uesta *Fuga* fu denominata ancora *Canone*, perchè, siccome tal vocabolo viene dal Greco, che in nostro linguaggio significa *Regola*, come si è notato alla pag. 251., perciò serve la *Proposta* di Regola alla *Risposta*, la quale viene a seguire esattamente su le tracce della *Proposta* dal principio sino al fine. Praticarono i Maestri dell'Arte questa tal sorta di *Fuga*, o *Canone* in due modi, l'uno col scrivere una sola Parte, che è quella che propone, e sopra di essa cantavano le altre Parti, e in questo modo fu chiamato *Canone chiuso* (1), eccone l'Esempio:

### Canone a 4. all' Unissono, e all' Ottava.



L'altro modo che praticarono fu di scrivere separatamente le Parti, che rispondevano, e questo modo fu chiamato *Canone aperto* (2). Servirà per Esempio il primo *Kyrie* della Messa in Canone di Francesco Turini, di cui fu posto il *Christe* alla pag. 257. Questo Autore nella Parte del Tenore, che è la Parte, la quale propone il Canone, ha notato il *Canone chiuso*, e poscia per maggior comodo de' Cantanti in ognuna delle Parti ha notata la *Risoluzione*, che lor si conviene, come vedesi dall'Esempio seguente scritto in ambedue gli accennati modi:

### Canone a 4. Voci chiuso di Francesco Turini.



L' istef-

(1) Gio: Maria Bononcini *Musico Pratico* P. 2. Cap. 12. pag. 101.

(2) Potrà facilmente sciogliersi questo Canone a 4. Voci, col Rispondere i tre Conseguenti all' Unissono, o all' Ottava.

(3) Gio: Maria Bononcini loc. cit.



## L' istesso Canone aperto.

The musical score consists of four staves, each representing a different vocal part. The lyrics are 'Kyrie eleison' repeated across the staves. The notation includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and bar lines. The lyrics are written below the notes on each staff.

Staff 1: Kyrie eleison elei-

Staff 2: Kyrie e-

Staff 3: Kyrie eleison eleison elei-

Staff 4: Kyrie eleison

Staff 5: son elei son e - lei son.

Staff 6: leison eleison eleison e - leison.

Staff 7: son e - leison.

Staff 8: eleison eleison e - leison.

Dividesi anche il Canone in *Finito*, e in *Infinito* (1). Il *Finito* è quello, che termina con Cadenza nell' istesso modo, che terminano tutte le Composizioni, come ci dimostra l' esposto Canone di Francesco Turini. L' *Infinito*, che chiamasi anche *Circolare* (2), è quello, il quale giunto al fine ritorna da capo fin' a tanto, che piace ai Cantori.

Parte Seconda.

C

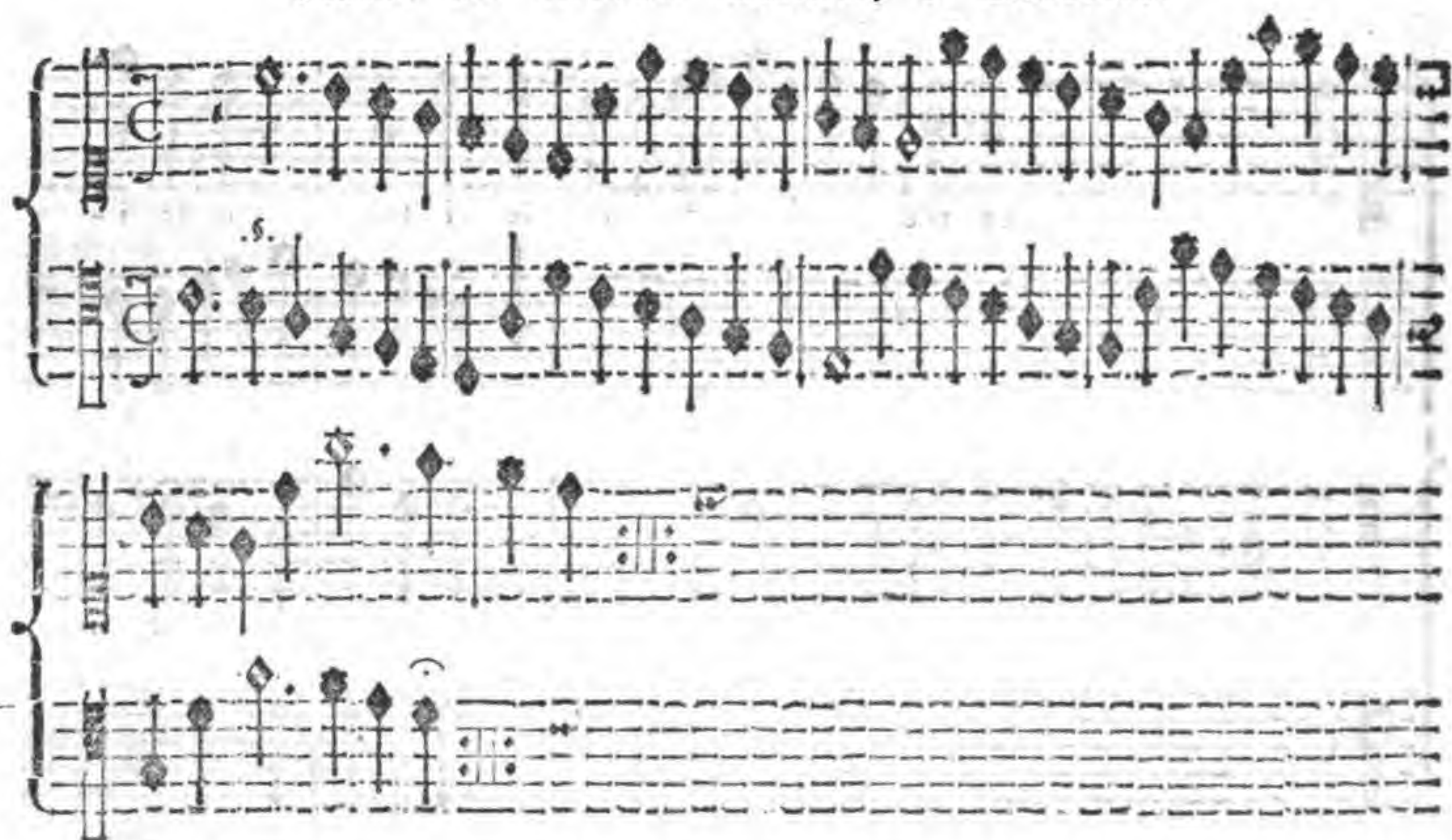
Ca-

(1) Bononcini loc. cit.

(2) M. Sebast. de Brossart Diction. de Musiq. pag. mibi 133. Monf. Marpourg. Trait. de la Fugue P. 2. Chap. 6. Articl. 4. 5. pag. 40.



## Canone all' Ottava Infinito, o Circolare.



In due modi ritrovafi composta qualunque sorta di Canone. Il primo modo, quando il Canone è composto delle sole Parti, che lo formano, nel qual caso una delle Parti serve di Basso, che sostiene le altre Parti, come si può vedere da alcuni *Canoni* sparsi nella prima, e seconda Parte di questo Esemplare, singolarmente nel *Kyrie* posto poc' anzi alla pag. xxi, e nel *Christe* alla pag. 257. ambidue del Turini. Nel secondo modo, quando il Canone è composto non solo delle Parti, che lo formano, ma vengono accompagnate quelle dalle altre Parti libere, e sciolte, delle quali qualcuna serve di Basso alle Parti, che formano il *Canone*, e di questi se ne trovano non pochi Esempj in ambedue le Parti, singolarmente nella prima di questo Esemplare.

Alcuni segni ritrovansi notati ne' *Canoni chiusi* sopra la Parte, che forma la *Proposta*, i quali segni servono ai Cantanti per sapere ove devono ripigliare le *Risposte*. Tre sono i più frequenti, e sono la *Guida*, o sia *Presa* S, la *Corona* ☉, e il *Ritornello* :||: (1). Serve la *Guida*, o *Presa* per indicare alle Parti, che rispondono, ove devono cominciare le *Risposte*. La *Corona* serve per indicare ove devono terminare le Parti, che rispondono; alle volte però per indicare il termine della *Risposta*, alcuni si sono serviti dell' istesso segno della *Guida*, o *Presa*. Il *Ritornello* serve per indicare nei *Canoni Infiniti*, o *Circolari*, che terminata che sia la Cantilena, deve ripigliarsi da capo tanto dalla Parte, che ha proposto il Canone, quanto dalle Parti, che rispondono; al-

(1) Giovan Maria Lanfranco *Scintille di Musica* P. 4. pag. 127.

Viene anche chiamato il Ritornello, coi nomi di Ripresa, o Replica. Orazio Tigrini *Compend. di Musica* Lib. 4. Cap. 2. pag. mibi 104. Scipion Cerreto *Pratica Musica* Lib. 3. Cap. 16. pag. 219.



alcuni però in vece del *Ritornello* si servono del segno chiamato *Presa* (1). L'accennato segno di *Guida*, o sia *Presa* serve bensì per indicare quando devono incominciare le Parti che rispondano, ma non dimostra se debbano rispondere all' Unissono, o all' Ottava, o alla Quinta, o in qualunque altro modo, perciò usarono di porre su 'l principio del *Canone* il modo, che dovevano rispondere le Parti. Di tre sorta sono questi indizj, o segni, altri sono chiari, e facili a intendersi, altri espressi con vocaboli in Lingua Latina, ed altri che vengono dal Greco, ed altri *Enigmatici*, per ora lasceremo da banda questi ultimi, perchè richieggono una spiegazione a parte, ed esporremo sotto gli occhi del Giovane Compositore i vocaboli Latini, con quelli che vengono dal Greco, ed i loro corrispondenti Italiani, formandone tre Colonne separate.

Vocaboli Italiani.	Latini.	Greci.
All' Unissono.	<i>Ad Unissonum.</i>	<i>Symphonizabis, vel Homophonus.</i>
Alla Seconda minore.	<i>Ad Semiditonum.</i>	<i>Ad Hemitonium.</i>
Alla Seconda maggiore.	<i>Ad Tonum, vel ad secundam.</i>	<i>Ad Tonum.</i>
Alla Terza minore.	<i>Ad Tertiam minorem.</i>	<i>Ad Semiditonum, vel Tribemitonium.</i>
Alla Terza maggiore.	<i>Ad Tertiam majorem.</i>	<i>Ad Ditonum.</i>
Alla Quarta.	<i>Ad Quartam.</i>	<i>Ad Diatessaron.</i>
Alla Quinta.	<i>Ad Quintam.</i>	<i>Ad Diapente.</i>
Alla Sesta minore.	<i>Ad Sextam minorem.</i>	<i>Ad Hexacordum min., vel ad Diapente cum hemitonio.</i>
Alla Sesta maggiore.	<i>Ad Sextam majorem.</i>	<i>Ad Hexacordum maj., vel ad Diapente cum Tono.</i>
Alla Settima minore.	<i>Ad Septimam minorem.</i>	<i>Ad Heptachordum min., vel ad Diapente cum Tribemitonio.</i>
Alla Settima maggiore.	<i>Ad Septimam majorem.</i>	<i>Ad Heptachordum maj., vel ad Diapente cum Ditono.</i>
All' Ottava.	<i>Ad Octavam.</i>	<i>Ad Diapason.</i>
Alla Nona minore, o mag.	<i>Ad Nonam minorem, vel majorem.</i>	<i>Ad Diapason cum Tono, vel Hemitonio.</i>
Alla Decima min., o mag.	<i>Ad Decimam minor., vel majorem.</i>	<i>Ad Diapason cum Ditono, vel Tribemitonio.</i>
All' Undecima.	<i>Ad Undecimam.</i>	<i>Ad Diapason - Diatessaron.</i>
Alla Duodecima.	<i>Ad Duodecimam.</i>	<i>Ad Diapason - Diapente.</i>
Alla Decimaquinta.	<i>Ad Decimamquintam.</i>	<i>Ad Dis - Diapason.</i>

Praticarono in oltre di aggiungere a questi vocaboli due particole, l'una *Sub*, e l'altra *Supra* (2) v. g. *ad Sub - Diapason*, *ad Sub - Diapente* &c., la particola *Sub* indica, che il *Consequente*, o i *Consequenti* devono rispondere all' *Ottava sotto*, o alla *Quinta sotto* (3). Rare volte ritrovasi la particola *Supra*, che indica doverli rispondere all' *Ottava sopra*, o alla *Quinta sopra*. Ogniquale volta però, che trovasi notato uno dei vocaboli senz' alcuna aggiunta, v. g. *ad Diapason*, *ad Diapente* &c., sempre deve intendersi, che le *Risposte* siano all' *Ottava sopra*, o alla

(1) Qualche volta ritrovasi notato ne' *Canoni* questo segno di *Presa* o di sopra, o di sotto dalle Note dell' Antecedente; se al di sopra, dimostra che il *Consequente* deve rispondere verso l' acuto; se al di sotto, deve rispondere verso il grave, come c' insegna *Adam Gumpelzhalmneri Compend. Musie. Latino-Germanie.* pag. 11. Hoc. signum .S. supra vel infra notas scriptum, indicat locum, ubi in figis sequens vox incipiat, & desinat, dicitur etiam signum convenientis, ubi voces convenient. *Bononcini Musico Prat.* P. 2. Cap. 12. pag. 100. 101.


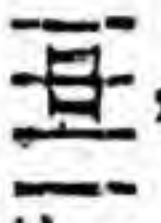

(2) M. Sebast. de Brossard, *Diction. de Musiq.* pag. mibi 137. 147.

(3) P. D. Gio: Battista Rossi *Organo de' Cantori* Cap. 14. pag. 13.



Quinta sopra, come vedesi in tanti Esempj proposti nella prima, e seconda Parte di questo Esemplare (1). Alcuni però in luogo delle due accennate particole *Sub*, e *Supra* si sono serviti di due altre particole Greche, *Hypo*, e *Hyper*, la prima, v. g. *Hypo-Diapason* indica all' Ottava sotto; l'altra, v. g. *Hyper-Diapente* indica alla Quinta sopra (2).

Alcuna volta però, oltre i vocaboli descritti indicanti in qual Corda, o Voce debba rispondere qualunque *Consequente*, si trovano notati altri vocaboli, che indicano la distanza del tempo, che deve usare ogni *Consequente* nel rispondere, e questi vocaboli equivalgono ai vocaboli della Guida, o *Presa*. Sono questi *Fuga*, o *Canon post unum Tempus*, *post duo Tempora* &c., i quali indicano, che il *Consequente* deve rispondere dopo la Pausa di uno, o di due *Tempi* (3). Intorno a questo vocabolo di *Tempo*, vedasi quanto si è notato alla pag. 272. seg. di questa seconda Parte.

Altre volte per indicare la distanza del Tempo, si servirono d' una *Figura*, il valor della quale indicava quanto tempo dopo doveva rispondere il *Consequente*, per esempio: *Canon ad Diapason post* , cioè all' Ottava dopo quattro Battute, che è il valore della *Longa* nel *Tempo Ordinario*; *Canon ad Diapente post* , cioè alla Quinta dopo due Battute di Tempo Ordinario, che è il valore della *Breve*; o pure *ad Diatessaron post* , cioè alla Quarta dopo una Battuta di Tempo Ordinario, che è il valore della *Semibreve* (4).

Non voglio mancare di porre sotto gli occhi del Giovane Compositore alcuni *Motti*, o vocaboli *Enigmatici*, che si trovano su 'l principio delle Composizioni fatte a Canone, de' quali, come asserisce Sebaldo Heyden, non si può assegnare niuna regola certa (5), anzi tal

vol-

(1) Riscontrasi alcuna volta la particola *Sub*, ma non già l'altra particola *Supra* nelle Messe, e Inni del Palestrina, singolarmente nella Messa *Repleatur os meum laude* del terzo libro a 5. Voci, nella qual Messa introduce tutti i Canoni dall' Unissono fino all' Ottava.

(2) Herman. Finck - *Practica Musica* lib. 3. de *Canonibus*. Christoph. Walliseri *Musica Figuralis Praecepta*. Clas. 1. *Exempl.* N. VI. & N. VIII. P. Athanas. Kircherus *Musurg.* T. 1. Lib. 5. Cap. 19. §. 2. pag. 368. Altra particola in luogo di *Hyper* ci viene indicata da Sebalst. Brossart loc. cit. pag. mibi 33. Epi. Préposition Grecque, aussi bien que *Hyper*, qui toutes deux signifient *Supra*, en Italien *Sopra*, en Fra. ç. AU-DESSUS. On trouve souvent dans les Titres des Canons une de ces Prépositions jointe aux noms Grecs de intervalles de la Musique. In *Epi*, ou *Hyper Diatessaron*, *Diapente*, *Diapason*, *Ditonum*, &c.

(3) D. Pedro Cerone *Melopeo* Lib. 22. N. 5. pag. 1079. seg.

(4) P. D. Gio: Battista Rossi loc. cit. pag. 15. seg.

(5) De *Arte Canonandi* Lib. 1. pag. 135. De *Canonibus Enigmaticis*, qui plerumque cantibus adscribi solent, nulla certa regula dari potest: præterquam ut sententiarum adscriptarum formulæ observentur, quod fere à rerum natura, usu, simili, contrario &c., usurpantur. Ita cancrisare, retrogradi est. Noctem in diem vertere, est albas notulas canere, quæ nigrae scribuntur. Misericordiam, & veritatem sibi obviaffe, est eundem cantum ab hoc rectè, ab altero retrogrado ordine concini debere &c.



volta si rendono tanto oscuri, e difficili a capirsi, che fanno perdere infruttuosamente il tempo, e la speranza di giungere a rilevarne il vero, e legittimo significato (1). Di questi *Motti*, così lasciò scritto il P. Gio: Battista Rossi Genovese Cherico Regolare Somaasco (2): *Et perche facendo di queste cantilene vi si pongono li suoi Motti, bisogna avvertire che siano chiari & intelligibili, perche li cantori ne sono negromanti, ne indovini, ne meno profeti, per indovinare il pensiero d'un altro, o per dir meglio il suo non fondato capriccio*. Per liberare i Giovani Compositori dalla faticosa briga di rilevare il significato di certi *Motti* oscuri, che trovansi ne' *Canoni*, ho pensato di esporre qui una serie de' più principali disposta in due colonne, col notare alla mano sinistra i *Motti*, o *Enigmi*, e alla mano destra la loro spiegazione (3).

*Motti, o Enigmi.*

*Spiegazione dei Motti, o Enigmi.*

- |  |  |
|--|--|
| 1. Clama ne cesses.  | Ciascun di questi otto Motti, o Enigmi indica, che il Conseguente, o la Parte, che risponde, traslascia le Pause dell' Antecedente, e segue a cantare lo sole Note.  |
| 2. Ocia dant vitia.  |  |
| 3. Dii faciant sine me non moriar ego.   |  |
| 4. Omnia si perdas famam servare memento, Qua semel amissa, postea nullus eris.  |  |
| 5. Sperare & prestolari multos facit morari,                                     |  |
| 6. Ocia securis infidiosa nocent.  |  |
| 7. Tarda solet magnis rebus inesse fides.  |  |
| 8. Fuge morulas.   |  |
| 9. Misericordia & veritas obviaverunt sibi.                                      | Questi altri Motti, che vengono in appresso fino al Num. 20. significano, che dal Conseguente ne dobbiamo ricavare due altre Parti, che rispondono, l' una che comincia dalla prima Nota dell' Antecedente, e procede ordinariamente fino al fine; l' altra comincia dall' ultima Nota dell' Antecedente, e prosegue all' indietro fino alla prima Nota. |
| 10. Justitia & pax se osculatæ sunt.   |  |
| 11. Nescit vox missa reveri.   |  |
| 12. Semper contrarius esto.  |  |
| 13. Signa te signa temere me tangis & angis, Romæ tibi subito motibus ibit amor. |  |
| 14. Frangenti fidem fides frangatur eidem.                                       |  |
| 15. Roma caput mundi, si veteris, omnia vincit.                                  |  |
| 16. Mitto tibi metulas, erige si dubitas   |  |
| 17. Cancrizat, vel canit more Hæbreorum.   |  |
| 18. Retrograditur.   |  |
| 19. Vadam & veniam ad vos.   |  |
| 20. Principium, & finis.   |  |
| 21. Symphonizabis.   | Il Conseguente risponde all' Unissono.   |
| 22. Omne trinum perfectum.   | Che dall' Antecedente si ricavano due Conseguenti, o due Parti, che rispondino, affinché si formi il Canone a 3. Voci, il quale per lo più suol essere all' Unissono, o all' Ottava.   |
| 23. Trinitas & unitas.   |  |
| 24. Trinitatem in unitate veneremur.   |  |
| 25. Sit trium series una.  |  |
| 26. Vidi tres viri qui erant læsi hominem.                                       |  |
| 27. Manet alta mente repostum  | Possano rispondere all' Antecedente due, tre, e più Voci.  |
| 28. De ponte non cadit, qui cum sapientia vadit.                                 |  |
| 29. Tautum hoc repete, quantum cum aliis sociare videbis                         | Una piccola Cantilena, che ritrovasi in una Parte deve replicarsi fin' a tanto che siano terminate le altre Parti della Composizione.  |
| 30. Non qui inceperit, sed qui perseveraverit                                    | Il Conseguente deve raddoppiare, o triplicare, &c. il valore delle Figure; o diminuirlo la metà, o due terzi.  |
| 31. Itque, reditque frequens.  |  |
| 32. Crescit ) in Duplo, Triplo, &c.  |  |
| 33. Decrescit )  |  |

34. Di-

(1) Petrus Aron libri tres de Institut. Harmon. interpr. Jo: Ant. Flaminio Foro Cornelite Lib. 2. Cap. 15. pag. 25. terg.

(2) Organo de' Cantori Cap. 14. pag. 13.

(3) Sono estratti gli esposti Enigmi, con le loro Spiegazioni dalle Opere Pratiche di Jusquin del Prato, Gio: Mouton, Enrico Isaac, Alfonso Lobo, P. Emanuel Cardoso Carmelitano, e dai Trattati di Pietro Aron, Ermanno Finck, Enrico Glareano, D. Pedro Cerone, P. D. Gio: Battista Rossi, P. Camillo Angleria, Andrea Angelini Bontempi.



34. Dignora sunt priora . . . . . Si devono cantar dal Conseguente le Figure per ordine del loro maggior valore, cioè prima le Massime, indi le Longhe, poscia le Brevi, le Semibrevi, le Minime, le Semiminime, &c.
35. Descende gradatim . . . . . Se una Parte forma una piccola Cantilena, questa deve repplicarsi sin tanto che sia terminata la Composizione; e nel repplicarsi deve alzarsi, o abbassarsi un Tuono.
36. Ascende gradatim.
37. Et sic de singulis . . . . . Se alla prima Nota dell' Antecedente trovasi segnato il Punto, debbonsi cantare dal Conseguente tutte le altre Note col Punto.
38. Nigra sum sed formosa . . . . . Il Conseguente deve cantare le Note nere, come se fossero bianche.
39. Cæcus non iudicat de colore.
40. Qui se exaltat humiliabitur . . . . . La Risposta deve cantarsi al contrario in maniera tale, che se l' Antecedente ascende, il Conseguente discenda, e se l' Antecedente discende, il Conseguente ascende.
41. Qui se humiliat exaltabitur.
42. Plutonica subiit regna
43. Contraria contrariis curantur.
44. Qui non est mecum, contra me est.
45. Duo adversi adverse in unum.
46. De Minimis non curat Prætor . . . . . Non si cantano dal Conseguente, benchè scritte nell' Antecedente, nè le Minime, nè le Semiminime.
47. Me oportet minui, illum autem crescere . . . . . L' Antecedente diminuisce per metà il valor delle Figure, e il Conseguente lo accresce in quadruplo.
48. Qui venit post me, ante me factus est . . . . . Il Conseguente è stato composto prima dell' Antecedente.
49. Exurge in adiutorium mihi . . . . . Il Conseguente risponde all' Unissono.
50. Vous jejuneres le quattr temps . . . . . Il Conseguente deve rispondere dopo il valore di quattro Tempi, cioè di quattro Brevi.
51. Respice in me: Ostende mihi faciem tuam . . . . . Che il Conseguente canta l' istesse Note dell' Antecedente, ma al contrario voltando la faccia l' uno verso dell' altro.
52. Cantus duarum facierum
53. Tolle moras placido maneant suspiria cantu . . . . . Si può cantare il Conseguente con le Pause, e senza le Pause, ritenendo però sempre il sospiro, o sia quarto di Battuta, se trovasi scritto nell' Antecedente, affinchè resti compiuta la Battuta.
54. Dum lucem habetis credite in lucem . . . . . Il Conseguente non canta alcuna Nota nera, ma solamente le bianche.
55. Qui sequitur me non ambulat, in tenebris
56. Intendami chi può, che m' intend' io (1).
- L' annesso Esempio servirà di spiegazione a quest' ultimo Enigma.

## Canone chiuso.



Ca-

(1) Gio: Paolo Cima Organista in Milano è l' Autore di quest' ultimo Enigma, egli si rese celebre in tal sorta di artificiose Composizioni, alcune delle quali ritrovansi riferite dal P. Camillo Angleria nel fine della sua Opera intitolata: Regola di Contrappunto. E' così difficile lo scioglimento di questo Enigma, che ho creduto di far cosa grata ai Giovani Compositori l' esporre lo spartito del Canone, al quale è posto l' Enigma.



*Canone aperto.*

A handwritten musical score for a piece titled "Canone aperto." The score is written on 12 staves, organized into three systems of four staves each. The notation is in a historical style, featuring diamond-shaped notes and stems. The first system (staves 1-4) shows a complex melodic line in the top staff, with the other three staves providing a harmonic accompaniment. The second system (staves 5-8) continues the melodic development, with the top staff featuring more intricate rhythmic patterns. The third system (staves 9-12) concludes the piece, with the top staff ending on a final note. The notation is clear and legible, with some ink bleed-through visible from the reverse side of the page.



Da tutte queste spiegazioni, e da varie osservazioni fatte sopra diverse specie di Canoni sparsi nelle due Parti di questo Esemplare, qualora il Giovane Compositore sia portato ad esercitarsi in tali Composizioni artificiali, acquisterà un pieno possesso dell'Arte del Contrappunto.

### *Della Fuga del Tuono.*

**L**A *Fuga del Tuono*, come abbiamo dimostrato quì sopra alla pag. xviii, è quella, in cui la *Risposta* è simile alla *Proposta*, con questo però, che tanto la *Proposta*, che la *Risposta* restino, e si restringano entro i limiti dell'Ottava del Tuono, in cui è composta la *Fuga* (1).

Nacque questa sorta di Composizione, chiamata *Fuga*, dal *Canto fermo* nel seguente modo. Avendo cominciato i primi Compositori a introdurre sopra la Melodia del *Canto fermo* qualche altra Parte, che formasse con diversa Melodia l'Armonia, che dicesi in *Contrappunto*, o in *Consonanza*, che è l'unione di diverse Melodie, procurarono, che qualunque Parte composta sopra del *Canto fermo* fosse simile, se non a tutta la Cantilena, almeno alle prime Note del *Canto fermo*. Ma siccome questo *Canto fermo*, come si è avvertito alla pag. 196. e 214. della prima Parte di questo Esemplare, alcuna volta trovasi trasportato da una *Proprietà del Canto* ad un'altra, perciò nell'istesso modo trasportarono le *Imitazioni* delle Parti del Contrappunto da una *Proprietà* ad un'altra, come può riscontrarsi nella maggior parte degli Esempj posti nella prima Parte, usando ogni diligenza, che l'*Imitazione*, e il trasporto, singolarmente perciò che riguarda le *Sillabe Dore mi fa* &c., fosse sempre realmente simile alla *Proposta* del *Canto fermo*. Da ciò rilevasi, che la *Fuga Reale* sia anteriore alle altre specie di *Fuga*, perchè nata col nascere del Contrappunto. Nell'Anno 1574. comparve colle Stampe in pubblico il Libro intitolato *Dodecachordon* di Enrico Lorito Glareano, dal quale rilevasi lo studio, e lo sforzo fatto dall'Autore per ampliare il numero de' Tuoni del *Canto fermo*, e *Figurato*, che per l'avanti non erano che soli otto, e ridurli al numero de' Tuoni de' Greci, che fu di 12., e poscia di 15. Per ottenere il suo fine questo Glareano usò il mezzo di dividere Armonicamente, e Aritmeticamente i Gradi delle sette Corde, delle quali è composta l'Ottava: ma siccome queste non sono che sei sole, cioè D. E. F. G. A. C. lasciando fuori la

Cor-

---

(1) P. M. Egid. Biffi Min. Conv. Regole per il Contrappunto MSS. del Contrappunto Fugato. P. M. Franc. M. Angeli da Rivotorto Min. Conv. Sommar. del Contrappunto MSS. Contrappunto a Soggetto. Mr. Marpourg. Trait. de la Fugue P. 1. Cap. 3. §. 1. pag 14. J. J. Rousseau Diction. de Musiq. pag. mibi 224.



Corda di *B fa b mi*, perchè mancante di Quinta naturale, e di Quarta al di sotto, le divide nel modo seguente:

Primo Tuono. Terzo. Quinto. Settimo. Nono. Undecimo.

Divisione Armonica.

Divisione Aritmetica.

Secondo Tuono. Quarto. Sesto. Ottavo. Decimo. Duodecimo.

Per quanto di studio, e di fatica v'impiegasse, non potè mai stenderli più oltre di dodici, quando quei de' Greci erano 13., o 15. prima di Tolomeo. Da questa Divisione dell' Ottava fatta dal Glareano venne a introdursi la *Fuga del Tuono*, la quale, come chiaramente apparisce dalla maggior parte degli Esempj della prima Parte, e da qualche Esempio di questa seconda Parte, era usata più di rado, che la *Fuga Reale*, mentre nel Secolo XVI. quasi tutte le *Fughe* erano *Reali*. Questa *Fuga del Tuono* dovendo star ristretta entro i limiti dell' Ottava del Tuono divisa in una Quinta, e in una Quarta, ne viene, che se l' *Antecedente* passa dalla Fondamentale del Tuono alla Quinta, deve il *Consequente* passare dalla Quinta all' Ottava del Tuono, come dal seguente Esempio.

Se poi l' *Antecedente* dall' Ottava del Tuono passa alla Quinta, deve il *Consequente* dalla Quinta passare alla Fondamentale, come da questo altro Esempio:

Osservi il Giovane Compositore, che le *Risposte* dei due esposti Esempj non oltrepassano la Ottava. In fatti la *Risposta* del primo Esempio dice *Do re fa*, e la *Risposta* del secondo Esempio dice *fa mi do*, onde unendo la *Risposta* del primo Esempio con la sua Parte Seconda.



*Proposta* viene a formarsi il Quinto Tuono; e unendo la *Risposta* del secondo Esempio con la sua *Proposta* viene a formarsi il sesto Tuono. In oltre nel primo Esempio, siccome la Quarta del Tuono  $\overset{f.}{\text{Do}} \overset{a.}{\text{re}} \overset{f.}{\text{fa}}$  è al di sopra della Quinta  $\overset{F.}{\text{Do}} \overset{a.}{\text{mi}} \overset{f.}{\text{sol}}$ , e che le Parti ascendano, perciò viene a stabilirsi il Quinto Tuono, che è *Autentico*. Nel secondo Esempio, siccome la Quarta del Tuono  $\overset{F.}{\text{fa}} \overset{E.}{\text{mi}} \overset{C.}{\text{do}}$  è al di sotto della Quinta  $\overset{f.}{\text{sol}} \overset{a.}{\text{mi}} \overset{F.}{\text{do}}$ , e che le Parti discendono, perciò viene a stabilirsi il Sesto Tuono, che è *Plagale*, e a dimostrarsi qual sia la *Fuga Autentica*, e quale la *Plagale*.

Deve però osservarsi, che essendo composta la *Fuga del Tuono* di una Quinta, e di una Quarta, con ciò viene a dimostrarsi la differenza, che passa tra la *Fuga del Tuono*, e la *Fuga Reale*. Questa o è composta di due Quarte, o di due Quinte, come col testimonio del Berardi si è dimostrato alla pag. 35. Al contrario la *Fuga del Tuono* non è composta, che di una Quinta, e di una Quarta. Varie sono le *Fughe del Tuono* sparse in questa seconda Parte, le quali attentamente considerate dal Giovane Compositore potranno recarli gran lume per comporne con ogni possibile perfezione. Deve però usare ogni diligenza per sfuggire due difetti, che sogliono accadere nelle *Fughe del Tuono*. Il primo si è, che non poche volte, affinchè la *Risposta* sia del Tuono, e non esca fuori dei limiti dell' Ottava, si viene difformare talmente la *Risposta*, che si rende dispiacevole agli Uditori. Intorno a che, vedasi quanto sopra di ciò si è avvertito alla pag. 36. seg. L' altro difetto introdotto verso il fine del Secolo passato, e che a' giorni nostri ha preso tal piede, che rare sono le *Fughe*, che ne siano esenti, consiste in una piccola aggiunta fatta al Soggetto, la quale vien chiamata *Coda del Soggetto*, affinchè passi alla Corda, ove deve incominciare la *Risposta*, il chè più chiaramente dal seguente Esempio si capirà.

Coda.

Que-



Questa *Coda* potrebbe però moderarsi in maniera tale, che non si rendesse tanto triviale e stucchevole, col ridurla a guisa di un *Contrasoggetto*, e così diverrebbe la *Fuga*, non solo tanto noiosa, ma in qualche modo artificiosa, come ci dimostra il seguente Esempio:



Nella *Fuga* del P. Angelo Predieri alla pag. 135. al Num. III. scorgesi una consimile *Coda* rivolta per moto contrario, la quale viene talmente a unirsi col primo Soggetto, che diviene un'artificioso *Contrasoggetto*, anzi di più al Num. (8) il Soprano rivolta per moto contrario l'accennato *Contrasoggetto*, e talche diviene simile alla *Coda* qui sopra esposta in quest'ultimo Soggetto. Questa istessa *Coda* riscontrasi sotto ai Numeri (11), e (14), e sopra ai Numeri (13), e (16) nella citata *Fuga* del P. Angelo Predieri, la quale per moto retto, e per moto contrario viene a formare due *Contrasoggetti*, i quali sono talmente inestati col primo Soggetto (1) in tutto il corso della *Fuga*, che formano una Composizione tutta d'un sol getto, perchè si trovano i due *Contrasoggetti* artificialmente concatenati assieme dal principio fino al fine della *Fuga*. Al contrario della *Coda* qui sopra accennata nel primo Esempio, la quale essendo

d 2

di-

(1) Su 'l testimonio de' principali Maestri dell'Arte J. J. Rousseau (*Diction. de Musiq. pag. mibi 125.*) s' insegna, che la Risposta debba entrare avanti il fine della Proposta. Il faut que la Fugue soit dessinée de telle sorte que le réponse puisse entrer avant la fin du premier Chant, afin qu'on entende enpartie l'une & l'autre à la fois, que par cette anticipation le sujet se lie pour ainsi dire, à lui-même, & que l'art du Compositeur se montre dans ce concours. C'est se moquer que de donner pour Fugue un Chant qu'on ne fait que promener d'une Partie à l'autre, sans autre gêne que de l'accompagner ensuite à la volonté.



disunita, e isolata, si rende dispiacevole all' Udito, e rende la *Fuga* composta di più pezzi fra di loro sensibilmente disparati (1).

### *Della Fuga d' Imitazione.*

**R**esta a dichiararsi l' ultima specie di *Fuga*, che è quella d' *Imitazione*, la quale abbenchè sia inferior grado, perchè più libera dal rigore delle Regole, ella ha però in se tal pregio, che rendesi, sopra le altre due specie di *Fuga* dichiarate, più grata, e dilettevole agli Ascoltanti. E' la *Fuga d' Imitazione* quella, come si è detto quì sopra, in cui la *Risposta* viene ad esser simile in qualche modo, ma non in tutto alla *Proposta*, perchè ammette qualche libertà, e variazione nella *Risposta*. E siccome la *Risposta* può esser simile in tre modi alla *Proposta*, cioè, o nelle *Figure*, o negl' *Intervalli*, o nelle *Sillabe*, così, in qualunque di questi modi ella sia simile, sarà sempre *Fuga d' Imitazione* (2). Gode altresì questa *Fuga* un' altro privilegio, ed è, che il *Consequente* non ha ne tempo, ne Corda determinata, per rispondere, ma è in piena libertà di rispondere quando li riesce più comodo, e in qualunque Corda, che se li presenti. Avverta però il Giovane Compositore, che il *Soggetto*, o *Proposta* non sia tanto lunga, affinchè la *Risposta* si faccia sentire più presto, e più spesso che sia possibile, e procuri di ripigliar la *Risposta* non solo nell' Unissono, nella Quinta, nella Quarta, o nell' Ottava, ma ancora nelle altre Corde dell' Ottava del Tuono, che sono la Terza, la Sesta, la Seconda, la Settima, e loro repplicate (3), affinchè ne venga prodotta

(1) Alcuni Compositori più periti nell' Arte si sono serviti di questa Coda per modulare, e per formare un Divertimento, come si dimostra questo Esempio:



(2) P. Athanas. Kircherus *Musurg. Lib. 5. pag. 393. T. 1.* Fugæ liberæ sive imitantes vocantur illæ, quæ non aded rigorosis legibus tenentur, uti fuga ligata & canones, de quibus in sequentibus; sed pro libitu hinc inde vagantur, insequentes se nunc in principio, iam in medio, modo in fine. Atque hæc sunt omnium usitatissimæ, atque in nullo non Authore obviæ. Possunt autem varjis modis institui, in quotlibet vocibus, in tetraphoni maximè elucet artificium; In quibus modò duæ, modò omnes voces, semitas tendunt phonagogæ. Fiunt hujusmodi fugæ per varia intervalla. J. J. Rousseau *Diction. de Musique* pag. mibi 254.

(3) Il P. Lodovico Zacconi da Pesaro *Agostiniano Pratica di Musica P. 1. Lib. 1. Cap. 56. pag. 46. terg.* ci dimostra con chiarezza, come tanto ne' Canoni, che nelle Fughe sciolte debbono praticarsi le Risposte alla Terza, Sesta, Seconda, Settima, e loro replicate. Dice egli che si viene a mutar il nome alle Figure: come faria a dire se la parte

a. b. c. d. e.

che incomincia dice *Re mi fa sol la*, colui che l' ha da seguitare alla Seconda ... biso-

gna che cominci & dica *Mi fa re mi fa*.

Così ancora se uno ha da seguitar alla Terza ...

c. d. e. f. g.

in questo modo ha da cominciare *Do re mi fa sol*. Da tutto ciò rilevasi, che le Risposte agli Intervalli accennati non sono Reali, ma sempre d' Imitazione.



dotta quella varietà tanto gradita agli Ascoltanti. In oltre, se il *Soggetto* sarà composto di più parti, potrà nel corso della *Fuga* ripigliare or l'una, or l'altra delle Parti, col rispondere vicendevolmente all'una, e all'altra, talche risulti una gara fra le Parti, e in tal modo venga a recar piacere e diletto. Il seguente Esempio potrà servir di norma a quanto fin qui si è detto intorno alla *Fuga d'Imitazione*.

*Prima Parte del Soggetto . Seconda Parte del Soggetto .*

The musical score is written on ten staves, organized into five systems of two staves each. The notation is in a historical style, likely 18th-century, with a common time signature 'C'. The first system shows the initial entry of the subject. The second system continues the first part of the subject. The third system introduces the second part of the subject. The fourth system shows the first part of the subject imitated by the second part, labeled 'Seconda Parte al Contrario'. The fifth system continues this contrapuntal texture. The notation includes various note values, rests, and bar lines, with some notes marked with 'x' or 'y' to indicate specific intervals or accidentals.

Dimo-



Dimostrate le principali specie di *Fuga*, farebbe quel luogo esporne molte altre da più periti Maestri introdotte, ma siccome di esse occorrerà far menzione in appresso, perciò potrà il Giovane Compositore riscontrarle nei seguenti Esempj, così pure nella prima Parte di questo Esemplare.

### *Del Compimento di tutta la Fuga.*

**S**In' ad ora non si sono dimostrate, che le sole Regole spettanti alla prima parte di qualunque specie di *Fuga*, che sono la *Proposta*, e la *Risposta*, onde è ormai tempo che si venga a dimostrare ai Giovani Compositori, come devono condurre tutta intera la *Fuga*, affinchè possano evitare il pungente, ma lepido rimprovero fatto da Gio: Andrea Angelini Bontempi (1), in occasione che egli prende ad esaminare il significato dei vocaboli, *Fuga*, *Reditta* &c., il qual dice, che questo nome di *Fuga* non conviene se non alle Composizioni di quei semicontrapuntisti, che tessendovi il principio di qualche *Fuga*, appena l'hanno fatto sentire una sol volta in una delle Parti, che cantano, o in due, portandosene via seco il mezo, e 'l fine, fugge così velocemente, che non è più possibile il poterlo con l'udito raggiungere. Per isfuggire dunque quella taccia, deve il Giovane Compositore, dopo le *Risposte* di tutte le Parti, delle quali sarà composta la *Fuga*, Rovesciar (2) la *Proposta*, e le *Risposte*. Consiste questo rovesciamento nel ripigliar di nuovo il Soggetto tanto l'*Antecedente*, che il *Consequente*, con questo però, che ognuna delle Parti debba cambiar la Corda, v. g. se il Contralto ha proposto nella Corda fondamentale, o Ottava del Tuono, rovesciando deve ripigliar il Soggetto nella Quinta, e così scambievolmente devono praticarsi le altre Parti, quelle che hanno risposto nella Quinta del Tuono nel rovesciare devono ripigliare nella Fondamentale, o nella di lei Ottava. Servirà d' Esempio la seguente *Fuga* a quattro Voci, la quale essendo composta di un Soggetto, e *Contrasoggetto* (3) a parte per parte andremo esponendo, acciocchè il Giovane Compositore possa instruirsi dei varj metodi con i quali si può condurre una *Fuga*.

Da

(1) *Histor. Musica* P. 2. della *Pratica Moderna* Carol. 21. pag. 244.

(2) Affine di evitare l'equivoco, che potrebbe produrre questo vocabolo di Rovesciare, deve avvertirsi, che tre sono i di lui significati; l'uno di Rovesciare gl' Intervalli, o l' Armonia, di cui se ne è parlato alla pag. 98. e 157. della prima Parte di questo Esemplare; l'altro di Rovesciar il Soggetto per moto contrario, talmentechè fra di loro vengono a corrispondere i Semituoni, come si è dimostrato alla pag. 84. 85. della prima Parte, e alla pag. 269. di questa seconda Parte; il terzo è quello del quale presentemente trattiamo.

(3) Osservisi, come dall' unione del Soggetto col *Contrasoggetto*, ne viene a formarsi un Contrappunto Doppio alla Sesta di sotto, come vedrassi in appresso alla Casella 16., e 17.



Soggetto. Contrafuggetto.

7. 8. 9. 10. 11.

12. 13. 14.

Da questa parte di *Fuga* rilevasi la *Proposta* fatta dal Soprano, che da *D la sol re* Quinta del Tuono discende a *G sol re ut* Ottava della fondamentale, e il Contralto con la *Risposta* da *D la sol re* discende alla Quinta; onde  
for.



formando queste due Parti l' Ottava composta di una Quinta, e di una Quarta, vengono a far conoscere essere questa *Fuga* del Tuono. Alle due accennate Parti acute corrispondono in Ottava grave il Tenore al Soprano, e il Basso al Contralto, nell' istesso modo vien condotto il *Contrasoggetto*. Da tutto ciò rilevasi, che questa *Fuga* è del secondo Tuono trasportato alla Quarta sopra (1), perchè contiene in se tutte quelle condizioni, che richiede il secondo Tuono descritte nella prima Parte di questo Esemplare alla pag. 17. Passa di poi ognuna di queste Parti a *Rovesciar la Fuga*, il Soprano mutando la Corda di *D la sol re* in *G sol re ut*, il Contralto di *G sol re ut* in *D la sol re*, e l' istesso vien praticato in Ottava grave dal Tenore, e dal Basso, ed ecco adempito quanto è stato prescritto da' Maestri tanto nella *Proposta*, e *Risposta* della *Fuga*, che nel di lei *Rovesciamento*.

*Proseguimento della proposta Fuga.*

14. 15. 16. 17. 18.

19. 20.

Varj

(1) Non sarà discaro al Giovane Compositore l' esporli la ragione, per cui sia stato introdotto il trasporto dei Tuoni descritti da Rocco Rodio Regole di Musica pag. 63. Ediz. del 1626. me°



Varj sono i metodí tenuti da' Maeſtri nel proſeguimento della *Fuga*. Alcuni vogliono, che avendo condotta la *Fuga* per le Corde della Fondamentale, e della Quinta ſi paſſi alla Quarta del Tuono. La ragione, che eſſi adducano ſi è, perchè, ficcome la Quarta del Tuono richiede la Terza compagna della Terza del Tuono fondamentale, così le *Riſpoſte* alla Quarta divengono ſimili alla *Propoſta*, e alle *Riſpoſte* tanto della Fondamentale, che della Quinta del Tuono. Altri però non tanto ſcrupoloſi vogliono, che ſi debba paſſare alle altre Corde di partecipazione del Tuono, che ſono Terza, e Seſta, abbenchè il ripiglio del *Soggetto* in queſte Corde divenga in parte diſſimile, perchè ſe la Terza del Tuono è minore, la di lei Terza è maggiore, al contrario ſe la Terza del Tuono è maggiore, la di lei Terza è minore; l' iſteſſo deve dirſi della Seſta, la quale ſe è minore, la di lei Terza è maggiore, al contrario ſe la Seſta è maggiore, la di lei Terza è minore, e ſe la Seſta è minore, la di lei Terza è maggiore, come vedraſſi dalla aneſſa Tavola.

Ma ficcome modulando il *Soggetto* alla Quarta, alla Terza, e alla Seſta, porta ſeco tante reppliche del *Soggetto*, che non poſſono produrre negli Uditori ſe non che noja, e tedio, quindi avvedutamente i periti Compoſitori hanno preſo l'eſpediente di prendere una parte del *Soggetto*, e formarne un piccolo *Attacco*, ſervendoli di eſſo *Soggetto* per modulare, e condurre la *Fuga* alla Terza, e alla Seſta del Tuono fondamentale, per poſcia ripigliare in tali Corde il *Soggetto*, come rilevaſi dal ſeguente Eſempio:

Parte Seconda.

c

Dopo

*ſeguenti termini.* La cauſa onde ſon nati i Tuoni finti, traſportati (non eſſendo differenza dal ſinto al naturale) ſono ſtati i muſici ſtrumentali, che havendo per eſempio un' opera nel primo tuono naturale, che è per l' ſtrumento o le voci cantanti ſopra tale ſtrumento fuſſe baſſa, la ſingono in una quarta ad alto, che viene in G ſol, re, ut, acuto, cantando per b molle, & fa l' iſteſſo che farebbe il naturale chiamandoſi primo tuono ſinto una quarta ad alto, & così ancora ſi fuſſe troppo alto ſingerſi una quinta più baſſa.



The musical score consists of two systems of four staves each. The first system covers measures 25 to 29, and the second system covers measures 30 to 32. The notation is for string instruments, with various note values, rests, and accidentals (sharps, flats, and naturals) used throughout. The measures are numbered at the top of each system.

Dopo il Divertimento della *Fuga*, e il ripiglio del *Soggetto* nelle Corde di partecipazione del Tuono fondamentale, fa duopo di ritornare modulando alla Corda di *G sol re ut*. Alcuni ripigliano l'*Attacco* indicato, e col di lui mezzo si riconducano al Tuono fondamentale. Altri però, affine di sempre più sollevare gli Uditori colla varietà, prendono qualche altra parte del *Soggetto*, o  
pure



xxxix

pure il *Contrasoggetto*, e formandone un nuovo *Attacco* si riducono al Tuono, eccone l' Esempio:

Due sono le ragioni per le quali tanto in questo, che nell' antecedente Esempio resta sospesa la *Fuga* nella Quinta del Tuono. L' una affinchè più facilmente possa il Soprano ripigliare il Soggetto per formare lo *Stretto*; l' altra acciocchè dagli Uditori così solo, e senza l' accompagnamento delle altre Parti, venga più chiaramente inteso

e 2

lo

(1) Si potrebbe anche per Modulare far uso della prima parte del Soggetto, usando questo singolar Artificio, cioè, siccome la prima Corda di questo Soggetto, o è la Quinta del Tuono, o è la Fondamentale, e di lei Ottava, così si potrebbe ripigliare il Soggetto, o una Terza sopra della Fondamentale, o una Terza sopra della Quinta, e conducendo le altre Parti, singolarmente



XXXX

lo *Stretto*, che è, per sentimento de' più sperimentati Maestri dell' *Arte*, una delle parti più pregevoli della *Fuga*.

36. 37. 38. 39. 40. 41.

il Basso a norma del nuovo ripiglio del Soggetto, si verrebbe a modulare con l' stesso Soggetto, o alla Sesta, o alla Terza del Tuono, e a formare degli Attacchi, che volgarmente vengono chiamati Finti, o Entrate impenstate, o False, come ci dimostrano questi piccioli Esempli.

Soggetto alla 3. del Tuono.

Soggetto alla 3. della Quinta.





L'esperienza c'insegna essere la natura dei Soggetti talmente varia, che c'impedisce lo stabilire alcun metodo per formare lo *Stretto*. Ogni Soggetto ben ponderato, e ingegnosamente esaminato deve somminiſtrarci il modo di reſtringerlo in più maniere, affine di ſciegliere la più facile, e più naturale, e che ſopra tutto conſervi per quanto ſia poſſibile l'identità del Soggetto; e quando mai la neceſſità coſtringa a variar in qualche piccola parte il Soggetto, ſi procuri che la mutazione ſucceda più toſto nelle Parti di mezzo, che nelle Parti eſtreme, che ſono il Soprano, e il Baſſo, mentre qualunque anche piccola varietà nelle Parti eſtreme viene più facilmente a ſcoprirſi dagli Uditori, e per l'oppoſto il variare qualche Figura nello ſtretto del Soggetto, ſi rende meno ſenſibile. Procuri il Giovane Compoſitore, ogni qual volta ſia ben impoſſeſſato dell'Arte del Contrappunto, d'imitare i Maeſtri più eccellenti nell'Arte, i quali, prima di ſtendere qualunque *Fuga*, praticarono di far varie prove, prima ſopra del Soggetto, poi come poteva *Rovveſciarſi*, come *Modularlo*, come ricavarne qualche *Divertimento*, e ſopra tutto formarne lo *Stretto*.

Dopo d'aver eſpoſto quanto richieſi nel comporre ogni parte ſeparata d'una *Fuga*, è ormai tempo di porre ſotto gli occhi l'unione di tutte le accennate parti, affinché aver poſſa il Giovane Compoſitore una compiuta notizia di tutto il complesso della *Fuga*. E perchè più facilmente poſſa conoſcere in qual modo debbano unirſi, ho ſegnato nelle parti della *Fuga* il numero a ciascuna Caſella, e affinché altresì comprenda, che l'unione deve eſſer fatta con tale avvedutezza, che compariſca agli Aſcoltanti eſſer compoſta tutta la *Fuga* di un ſolo pezzo, e non di parti malamente concatenate.



1. 2. 3. 4. 5.

Proposta. Contrafoggetto.

1. Risposta. 1. Risposta del Contrafoggetto.

1. Risposta.

6. 7. 8. 9. 10.

1. Rovescio. Con-

2. Rovescio.

2. Risposta del Contrafoggetto.

3. Risposta del Contrafoggetto.



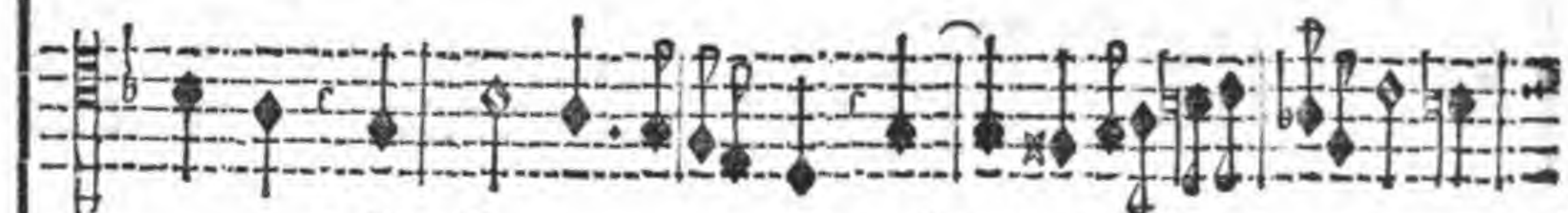


trafoggetto rovesci.



Contrafoggetto rovesci.

1. Sog. alla 4. del Tuono.

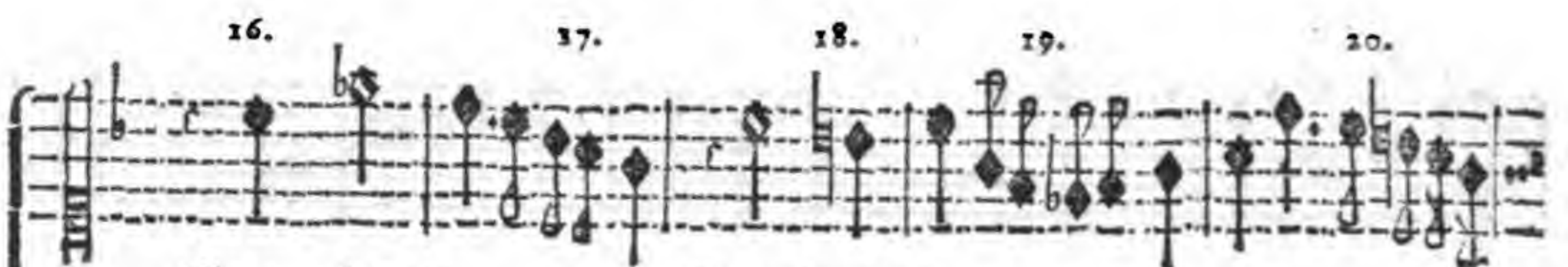


3. Rovesci.

Contrafoggetto rovesci.



4. Rovesci.



Alla 4. del Tuono.

Contrafeggetto.



Contrafoggetto.



Alla 4. del Tuono.



Alla 4. del Tuono.

Contrafoggetto.





Ripiglio del Sog. alla 6.



Rovescio del Sog. alla 9.



Divertimento della Fuga.



Contrafug. che modula



Ripiglio alla 6.



Ripiglio alla 3.



31. 32. 33. 34. 35.

36. 37. 38. 39. 40. 41.

Stretto del Soggetto. Contrafag.

Stretto del Soggetto. Contrafag.

Stretto del Soggetto.

Stretto del Soggetto. Contrafag.



42. 43. 44. 45. 46.

Contrafog.

Dimostrate le Regole più necessarie per ben comporre qualunque sorta di Fuga, altro più non resta, che di farle vedere ai Giovani Compositori in pratica recate dai più celebri, e valenti Professori. Essi le vedranno negli Esempj delle Fughe di due fino alle otto Voci, che formano questa seconda Parte dell' Esemplare; ai quali abbiamo unite le nostre Osservazioni, per cui potranno agevolmente rilevare la maniera, lo stile, la condotta, e l' eccezioni usate dagli anzidetti insigni Compositori, e quindi approfittarsi del loro esempio, col procurare, per quanto sarà loro possibile, di perfettamente imitarle. Prima però d' intraprendere l' esame di queste dotte Composizioni, non posso, a meno di non insinuar loro con tutto il calore, che siccome senza una seria laboriosa applicazione non arriveranno giammai ad imitare questi sì celebri Professori, che hanno con tanto loro decoro illustrata, e perfezionata la Musica; così per l' opposto, se non la perdoneranno a vigilie, e a fatica, spero che anch' essi colla scorta di sì fatti insigni Maestri diverranno valenti Compositori, ed io avrò il bel contento di ottenere così l' unico fine, che mi ha mosso ad intraprendere per loro questa qualunque siasi mia fatica.







onofee

  
Ottawa.



# FR. ALOYSIUS MARIA MARZONI

## DE VICOMERCATO

Artium, & sacræ Theologiæ Doctor, totius Ordinis Minorum  
S. FRANCISCI Conventualium post Seraphicum  
Patriarcham Minister Generalis LXXXIX.

**C**Um Opus, cui titulus *Esemplare di Contrappunto Parte  
Seconda* : a P. Joanne Baptista Martini de Bononia  
Nostri ejusdem Ordinis Sacerdote compositum cuo Or-  
dinis nostri Theologi jussu nostro recognoverint, in lu-  
cem edi posse testati fuerint, facultatem impertimur, ut  
Typis tradatur, si iis ad quos attinet, ita videbitur. In  
quorum fidem &c.

Dat. Romæ in Conventu SS. XII. Apostolorum die 19.  
Martii 1773.

*Fr. Aloysius Maria Marzoni Minister Generalis Ordinis.*

L. ✠ S.

*Fr. Aloysius Paolucci de Sommeno Secret., & Assistens  
Gener. Ord., ac Provincialis Angliæ.*

Vidit



Vidit D. Aurelius Castanea Clericus Regularis S. Pauli,  
& in Ecclesia Metropolitana Bononiæ Pœnitentia-  
rius pro Eminentissimo, ac Reverendissimo Domino  
D. VINCENTIO Cardinali MALVETIO Bo-  
noniæ Archiepiscopo, & S. R. I. Principe.

Die 14. Octobris 1773.

Videat ac referat pro S. O. A. R. P. M. F. Carolus  
Antonius Schivazappi Ordinis Min. Conv. S. Theo-  
logiæ Professor emeritus, ac S. O. Revisor assumptus.

---

**J**Ussu Rm̃i P. Magistri Petri Pauli Salvatori Inquisit.  
Generalis S. O. Bononiæ legi Librum hoc titulo præ-  
notatum *Esemplare di Contrappunto Parte Seconda*. In eo  
nihil omnino offendi, quod Catholicæ Religioni, &  
bonis moribus adverfetur; immo, quantum quidem ju-  
dicio assequi possum, omnibus Musices Professoribus ita  
profuturum credo, ut minime dubitem nihil esse utilius  
ab ipsis expetendum. Quam ob causam plane dignum  
censeo; qui typis mandetur.

*Fr. Carolus Antonius Schivazappi Ord. Min. Conv.  
S. Theol. Mag. & Profess. emeritus.*



**SAGGIO FONDAMENTALE**  
*P R A T I C O*  
**DI CONTRAPPUNTO**  
**FUGATO.**







## FUGA A DUE VOCI.

3

### I. Esempio.

*Duo di Giacomo Antonio  
Pertì*

*Maestro di Cappella della Perin-  
sine Collegiata di S. Petro-  
nio di Bologna.*

Questo primo Esempio, con quello che viene in appresso, sono da me stati scelti fra le tante Composizioni d'uno de' miei Maestri, a fine di porre sotto gli occhi del Giovane Compositore un' idea del *Duo a Cappella* d'uno Stile con tutta l'esattezza delle Regole condotte, e nell' istesso tempo con una naturalezza, e facilità singolare. Si rese celebre questo Compositore non solo nella Musica Ecclesiastica, ma anche nella Dramatica del suo tempo, talchè fu stimato, e venerato universalmente, e da' Principi, singolarmente di Toscana, ma sopra tutti dagl' Imperatori Leopoldo I., e Carlo VI. Prima però di venire ad esporre le qualità di questo Duo, non sarà inutile al Giovane Compositore, l'esser instruito della differenza, che passa fra il Duo, e il Duetto. Il Duo è quello, ch'è composto a Cappella, e per lo più di Nota bianca senz' alcun accompagnamento di Basso; in esso i Maestri dell' Arte sono stati esatti in osservare tutte quelle Regole, che richiede il Contrappunto osservato, e a Cappella. Il Duetto poscia è quello ch'è bensì Fugato, ma è composto per lo più di Nota nera, e in Tempo ordinario; ammette quelle Eccezioni, che richiede qualunque Stile, sopra di cui è composto; ed è accompagnato dal Basso continuo dell' Organo, o del Clavicembalo. Propone l' Autore di questo Duo nel Tenore al Num. (1) un Soggetto del primo Tuono, a cui risponde al Num. (2) il Soprano alla Quinta sopra. Dal Salto di Quarta, che fa il Tenore dall' Ottava alla Quinta sotto, e dal Salto di Quinta, che fa il Soprano dalla Quinta alla Fondamentale, si rileva, che la Fuga è del Tuono,



## FUGA A DUE VOCI.



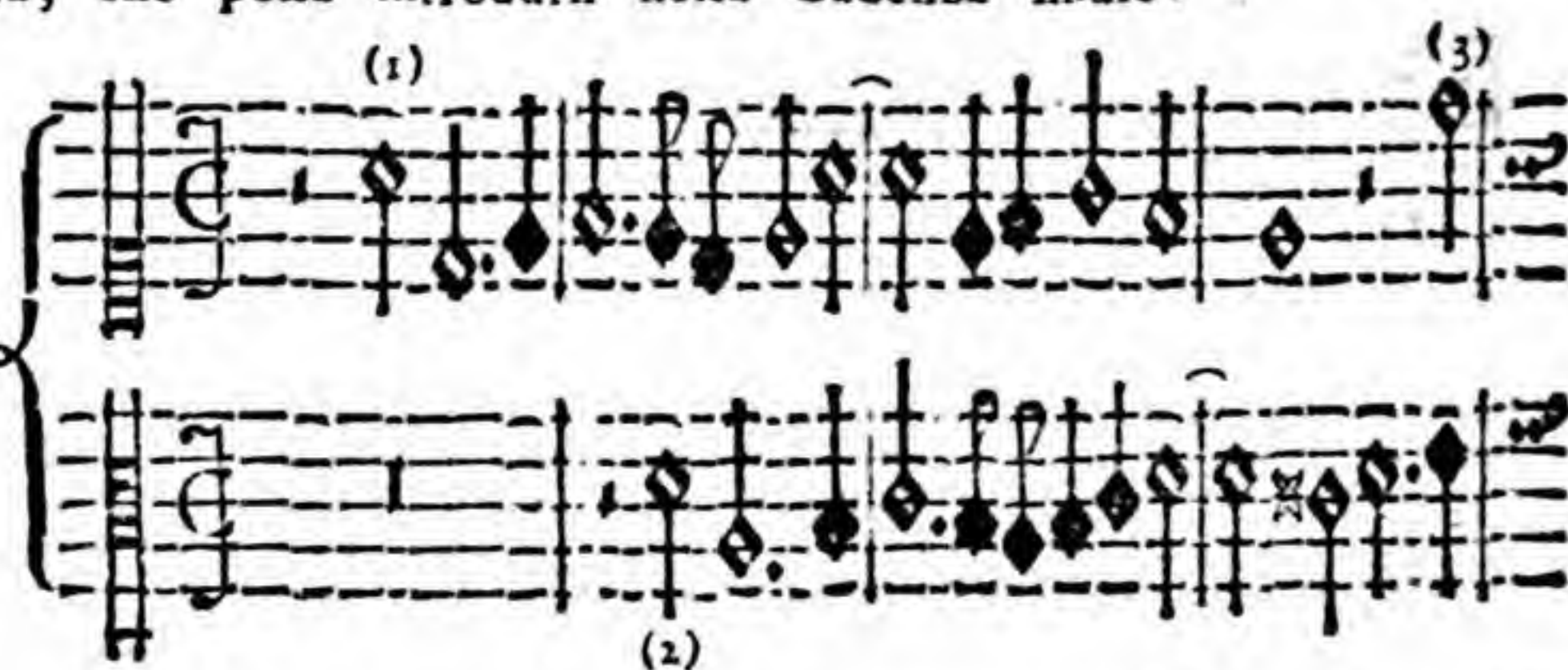
no, perchè sta entro i limiti del medesimo, che sono



Vanno contrappuntizzando ambedue le Parti ognuna con una naturale Melodia, ed assieme unite con grata Armonia, fin tanto che il Tenore, il quale propose il Soggetto all'Ottava del Tuono, ora lo ripiglia al Num. (3) alla Quinta, e ciò chiamasi *Rovesciar la Fuga*, come si è dimostrato; in appresso il Soprano al Num. (4) ripiglia il Soggetto all'Ottava. Proseguiscono contrappuntizzando le Parti con Imitazioni, fin tanto che giungano al Num. (5) a formare la Cadenza Regolare della Terza del Tuono. Poscia ambedue le Parti ripigliano il Soggetto, e la Risposta confumili al principio del *Duo*: e giacchè il Soggetto non ammette lo *Stretto* solito praticarsi nel fine di qualunque Fuga, usa un' altro Artificio, ch'è quello di *Rovesciare*, e nell'istesso tempo unire il Soggetto, come vedesi ai Num. (6), e (7), così che diviene un Contrappunto doppio all'Ottava sopra, e sotto. In fine termina il *Duo* coll'istesso Soggetto, artificio insegnatoci, e usato da' Maestri dell'Arte, ogni volta che il Soggetto sia di tal natura, che possa introdursi nella Cadenza finale.

## II. Esempio.

Di Giacomo Antonio  
Pertì.



Propone l'Autore in questo secondo Esempio una Fuga del Secondo Tuono, in cui il Soprano nella Proposta al Num. (1) forma il Salto incompsto di Quinta discendente, a cui risponde il Contralto al Num. (2) con un Salto incompsto di Quarta discendente, ed ecco formata una Fuga del Tuono, perchè sta ristretta entro i limiti dell'Ottava di *D la sol re* divisa Aritmeticamente di cui è composto il Secondo Tuono,

no, come dal seguente Esempio.



Può chiamarsi ancora

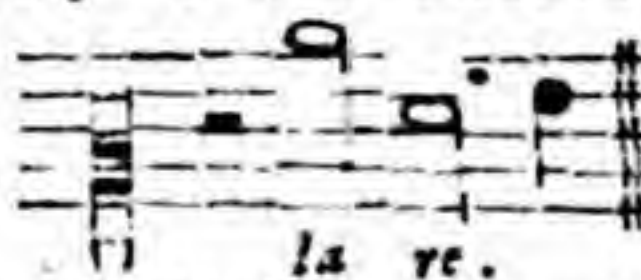
questa Fuga Plagale, perchè contiene tutte le qualità, che costituiscono il Secondo Tuono Plagale, come può vedersi nella prima Parte di questo Esemplare alla pag. 17.



# FUGA A DUE VOCI.

5

Il Soprano al Num. (3) rovescia il Soggetto, e dopo alcun piccolo Contrappunto con qualche Imitazione, e della Cadenza Regolare alla Quinta del Tuono, il Contralto ancor esso rovescia al Num. (4) il Soggetto. Deve qui avvertire il Giovane Compositore, come l' Autore in questo Contralto, in vece che il ripiglio del Soggetto, a tenere della Proposta, faccia il Salto discendente di Quinta, *La, re*, prende il Salto di Quarta ascendente *Re, re*. Tal licenza si è presa l' Autore, affinchè il Contralto non s'incontri in Quarta col Soprano, il che sarebbe accaduto, ogniqualvolta che il

Contralto avesse usato le Sillabe  Viene permessa tal licenza, (attesa

la circostanza), perchè al Salto di Quinta discendente equivale il Salto ascendente di Quarta, ed è l'istesso il passare ascendendo dalla Quinta del Tuono alla Fondamentale, o all'Ottava, e il passarvi discendendo dall'istessa Quinta alla Fondamentale. Contrappuntizzano assieme le due Parti con Imitazioni, tanto che si conducano alla Cadenza Regolare della Terza al Num. (5); indi ripigliasi il Soggetto, e la Risposta ai Num. (6), e (7) nell'istesso modo praticato ai Num. (1), e (2), e replicata





cata la Cadenza della Quinta del Tuono, forma lo *Stretto* della Fuga ai Num. (8), e (9), e con grate Imitazioni conduce a fine il *Duo*. Deve rilevare il Giovane Compositore due qualità, che richiede il *Duo*, l'una si è, che le due Parti acute, di cui massime è composto questo secondo *Duo*, non scostansi tra loro al più dell' Intervallo d' Ottava: l'altra qualità, che non trovasi mai tanto nel primo, che nel secondo *Duo* Legatura, o Sincopa di Quarta risolta in Terza, a fine di formare la Cadenza, e ciò a tenore d' una Regola da' primi Maestri insegnata, che la vera Cadenza dev' esser composta di tre Parti, come si è dimostrato nella prima Parte di questo Esempio alla pag. 228. Onde, acciocchè la Quarta risolva regolarmente in Terza, richiedesi un'altra Parte, che dalla Quinta cada alla Fondamentale; perciò essendo due sole le Parti, come nell' ultima Cadenza di questo Esempio, non si permette se non che la Legatura di Settima, che risolve in Sesta; o pure di Seconda, che risolve in Terza.

## III. Esempio.

Di Cristoforo Carefana.

Estratto dalli Duo Opera I. lib. 1.  
stampata in Napoli 1681.

Molti *Duo* sono stati dati alla luce in due Opere dal celebre Autore Cristoforo Carefana Organista della Real Cappella di Napoli. Furono questi composti per esercizio de' Giovani, che s'impiegano, solfeggiando, nell' Arte del Canto: e possono recare un singolar Esempio anche agli Studenti dell' Arte del Contrappunto Fugato a due Voci; poichè in essi vi si scorge introdotta copia numerosa d' Artifizj, e diversità di metodo tratta da' primi Maestri dell' Arte. Vien proposto in questo *Duo* dal Contralto al Num. (1) un Soggetto alla Quarta del Tuono di F fa ut; cui risponde nella Corda del Tuono il Soprano al Num. (2); E siccome la Risposta è simile alla Proposta di *Figure*, di *Sillabe*, ed *Intervalli*, quindi ne viene, che la Fuga sia *Reale*. Al Num. (3) vien rovesciato il Soggetto dal Contralto, ripigliandolo alla Corda fondamentale del Tuono di F fa ut, cui il Soprano al Num. (4) risponde sull' istessa Corda del Num. (2). Ritorna il Contralto al Num. (5) a ripigliare il Soggetto alla Quarta del Tuono, cui il Soprano al Num. (6) vi tesse una Risposta in F fa ut d' Inganno, perchè giunto al Num. (7) forma una Risposta Reale alla Quarta del Tuono; e siccome il Contralto al Num. (8) rispon-



# FUGA A DUE VOCI.

The musical score is written for two voices, Soprano and Contralto, in a fugue style. The notation uses a grand staff with two staves per voice. The key signature has one flat (B-flat). The score consists of 17 numbered measures. The lyrics are as follows:

- Measure 6: (6) Do re
- Measure 7: (7)
- Measure 8: (8)
- Measure 9: (9)
- Measure 10: (10) do re mi fa mi re mi
- Measure 11: (11)
- Measure 12: (12) Do re do re mi fa mi re mi
- Measure 13: (13)
- Measure 14: (14) Do re Do re mi fa mi re mi
- Measure 15: (15)
- Measure 16: (16) Do re Do re mi fa mi re mi
- Measure 17: (17)

risponde in *F fa ut*, perciò viene a formarsi un *Contrappunto doppio all' Ottava Superiore* condotto felicemente fino al Num. (9), in cui il Soprano propone un nuovo Soggetto tolto dal Canto fermo del primo Versetto dell' Inno *Ad regias Agni dapes*, che la Chiesa canta nella Domenica in Albis, trasportato un Tuono più basso, come

dal seguente Esempio:

A single musical staff showing a single note on a line, representing the subject of the fugue.

*Ad re gi as A gni da pes.*

L' Autore sopra di questo Inno compose 14. Duo introducendovi varj Soggetti, sull' istesso Canto fermo, de' quali ho scelto il presente, e quello che viene in appresso per proporre al Giovane Compositore un' Artificio singolare dall' Autore praticato. Al suddetto Canto fermo risponde il Contralto al Num. (10) formando un' artificioso *Stretto*.



## FUGA A DUE VOCI

Do re do remi fa mi re mi

*Stretto*, finattantoché giunto ai Num. (11), e (12) da ambedue le Parti vien ripigliato il primo Soggetto con un nuovo Artificio. Al Num. (1) il Contralto fece la Proposta, e il Soprano al Num. (2) la Risposta, con quest' avvertenza, che le due Parti cominciarono la prima Nota del Soggetto nel fine del *Battere*, o nel fine del *Levare*, ora in questo nuovo ripiglio il Soprano comincia prima del Contralto, e comincia nel principio del *Levare*, talchè viene a essere *contro battuta*, la qual cosa, quando non deformi il Soggetto, e non lo renda ripugnante alla natura (come per lo più suol succedere), è un singolar Artificio, che potrà praticarsi, purchè la natura del Soggetto lo permetta. Al Num. (13) il Soprano alla Quarta sotto ripiglia il Canto fermo notato al Num. (9), che viene pur ripigliato dal Contralto al Num. (14), mentre dal Soprano al Num. (15) ripigliasi il primo Soggetto indicato al Num. (2); l'istesso Soprano replica il Canto fermo al Num. (16), e il Contralto al Num. (17) il primo Soggetto. E qui deve notarsi, che tra i Num. (14) (15), e li Num. (16) (17) scopresi un Contrappunto doppio composto dei due accennati Soggetti alla Quinta sopra, e alla Quarta sotto; altro Contrappunto doppio pure all' Ottava sopra composto dal solo primo soggetto scorgesi ai Num. (18), e (19); in fine giunto al Num. (20) dal Soprano viene riassunto il Soggetto del Canto fermo, e nell'istesso tempo il Contralto al Num. (21) ripiglia il primo Soggetto, e ne forma un' Artizioso *Stretto*. Sarà di gran vantaggio al Giovane Compositore l'attentamente considerare questo *Duo*, a fine di poterne scoprire tutti gli Artificj, che in esso contengono, e rilevare la naturalezza con la quale sono condotti, e da ciò apprenderà l'Arte tanto rara, e pregievole di *render facile il difficile*.

## IV. Esempio.

Di Cristoforo Carefana.

*Estratto dal luogo citato.*

In quest' Esempio rilevasi un notabile Artificio introdotto dall' Autore, e consiste in questo, che



# FUGA A DUE VOCI.

3

che il Soggetto qui proposto è l'istesso dell' antecedente Esempio Terzo, ma rivoltato al contrario, com' ognuno può da sè stesso riscontrare confrontando assieme li due qui esposti Soggetti.



Soggetto proposto nell' antecedente terzo Esempio.



Soggetto del presente quarto Esempio simile per Moto contrario all' antecedente.

Il Soggetto qui proposto al Num. (1) è *Contrario* alla Nona di sopra al Soggetto dell' antecedente terzo Esempio; e la Risposta al Num. (2) è *Contraria* all' antecedente Risposta all' Unissono. Ai Numeri (3), e (4) ripiglia la Proposta, e la Risposta diversificando le Figure; poscia ai Num. (5), e (6) rovescia la Corda del Soggetto, ripi-

Parte Seconda.

B



## FUGA A DUE VOCI.

ripigliando alla Quarta sotto il Contralto, e alla Quarta sopra il Soprano, rovesciando in oltre l'ordine delle *Entrate*; perocchè in questo luogo il Contralto precede il Soprano; quandochè fu 'l principio del *Duo* il Soprano ha preceduto il Contralto; e di questi due modi di *Rovesciar la Fuga* se n'è parlato nella Prima Parte di questo Esemplare alla pag. 144. 145. Al Num. (9) dal Contralto viene riassunto il Soggetto con raddoppiare il valor delle Figure, sinattantochè giunto il Soprano al Num. (10) propone il Canto fermo dell' Inno accennato nell' antecedente Esempio; e al Num. (11) ripiglia il primo Soggetto con la diversità del valore delle Figure; e poscia al Num. (12) ripiglia il Canto fermo suddetto alla Quinta sopra, mentre il Contralto contrappuntizza con qualche Imitazione, finchè giunto al Num. (13) riassume il Soggetto proposto nell' antecedente terzo *Duo*, e il Soprano anch' esso lo ripiglia al Num. (14). Giunte le due Parti ai Num. (15), e (16), il Contralto ripiglia il Canto fermo, e il Soprano il primo Soggetto. Al Num. (17) il Canto fermo vien ripigliato dal Soprano, mentre al Num. (18) il Contralto riassume il Soggetto del *Duo* antecedente. Ritornano a riassumere il primo Soggetto, assieme con la di lui Risposta ambedue le Parti ai Num. (19), e (20) con l' istesso artificio praticato ai Num. (11), e (12) del *Duo* antecedente, cioè proponendo il Soggetto, e la Risposta *contro battuta*, tanto che riduce all' ultima Cadenza il *Duo*, il quale, ben ponderato unitamente coll' antecedente, potrà servire di gran lume al Giovane Compositore per apprendere in quanti modi possa condursi un *Duo*.



# FUGA A DUE VOCI.

11

Esempio V.

Di N. N.

(1) Ju sto rum a - ni mæ in manu De - i

(2) Ju sto rum a - ni -

(3) sunt in manu De - i in manu De i in manu De - i sunt Ju -

(4) mæ (4) in manu De - i in manu De i in ma nu De - i

(5) sto rum a ni mæ in manu De i sunt in manu Dei in manu

(6) sunt Ju sto rum a - ni mæ in manu De i in

(7) sunt Ju sto rum a - ni mæ in manu De i in

(8) sunt Ju sto rum a - ni mæ in manu De i in

(9) sunt Ju sto rum a - ni mæ in manu De i in

Chi sia l' Autore di quest' Offertorio, che la Chiesa canta nella Festa di tutti li Santi, non ho potuto scoprirlo. Da alcuni viene attribuito a Orazio Benevoli, e da altri a Pier Simon Agostini, due celebri Maestri di Roma. Egli è però certo, che il carattere, e lo stile sono in tutto della Scuola Romana del Secolo passato, come vedremo in appresso dagli Artifici, che in esso contengono. Propone al Num. (1) il Soprano un Soggetto, cui risponde il Basso all' Ottava, o sia Decimaquinta sotto al Num. (2); copre la Risposta del Basso il Soprano con un secondo Soggetto al Num. (3), e questi due Soggetti con tutta la maestria, e naturalezza vengono condotti fino al tempo di Tripola, che viene in appresso. Dalla Risposta del primo Soggetto passa il



## FUGA A DUE VOCI.

Dei sunt Justorum a - nimæ in manu Dei

manu Dei sunt in manu Dei - i sunt Justorum a - ni -

sunt in manu Dei in manu Dei - i sunt & non tan -

mæ in manu Dei - i in manu Dei - i sunt [13] & non

get il - los & non tan -

tan - get il los & non tan

Il Basso al Num. (1) al secondo Soggetto, cui risponde alla Quinta sopra il Soprano al Num. (5). Vien Rovesciato questo secondo Soggetto formando un Contrappunto doppio; poichè il Soprano al Num. (6) lo trasporta all' Ottava sopra, e il Basso al Num. (7) all' Ottava sotto. Ripiglia il Soprano al Num. (8) il primo Soggetto alla Quarta sotto, cui risponde il Basso al Num. (9) all' Ottava sotto: l' istesso pure fa col secondo Soggetto, rovesciando e l' uno, e l' altro, fin' a tanto che giunto ai Num. (10), e (11) viene a formare dei due Soggetti un Contrappunto doppio all' Ottava sotto,



# FUGA A DUE VOCI.

13

The musical score is divided into three systems, each with three staves. The first system starts with a treble clef and a key signature of one flat. The lyrics are: (6) - get il los & non tan - get il - . The second system continues the melody with lyrics: - ger il los [17] & non tan - get il - . The third system has lyrics: (18) los tor men tum tor men tum tor men - . The fourth system has lyrics: los tor men tum tor men - . The fifth system has lyrics: (21) - tum ma li ti & non tan - . The sixth system has lyrics: (20) tum tormen tum ma li ti & non tan - . The seventh system has lyrics: - . The eighth system has lyrics: - . The ninth system has lyrics: - . The tenth system has lyrics: - . The eleventh system has lyrics: - . The twelfth system has lyrics: - . The thirteenth system has lyrics: - . The fourteenth system has lyrics: - . The fifteenth system has lyrics: - . The sixteenth system has lyrics: - . The seventeenth system has lyrics: - . The eighteenth system has lyrics: - . The nineteenth system has lyrics: - . The twentieth system has lyrics: - . The twenty-first system has lyrics: - . The twenty-second system has lyrics: - . The twenty-third system has lyrics: - . The twenty-fourth system has lyrics: - . The twenty-fifth system has lyrics: - . The twenty-sixth system has lyrics: - . The twenty-seventh system has lyrics: - . The twenty-eighth system has lyrics: - . The twenty-ninth system has lyrics: - . The thirtieth system has lyrics: - . The thirty-first system has lyrics: - . The thirty-second system has lyrics: - . The thirty-third system has lyrics: - . The thirty-fourth system has lyrics: - . The thirty-fifth system has lyrics: - . The thirty-sixth system has lyrics: - . The thirty-seventh system has lyrics: - . The thirty-eighth system has lyrics: - . The thirty-ninth system has lyrics: - . The fortieth system has lyrics: - . The forty-first system has lyrics: - . The forty-second system has lyrics: - . The forty-third system has lyrics: - . The forty-fourth system has lyrics: - . The forty-fifth system has lyrics: - . The forty-sixth system has lyrics: - . The forty-seventh system has lyrics: - . The forty-eighth system has lyrics: - . The forty-ninth system has lyrics: - . The fiftieth system has lyrics: - . The fifty-first system has lyrics: - . The fifty-second system has lyrics: - . The fifty-third system has lyrics: - . The fifty-fourth system has lyrics: - . The fifty-fifth system has lyrics: - . The fifty-sixth system has lyrics: - . The fifty-seventh system has lyrics: - . The fifty-eighth system has lyrics: - . The fifty-ninth system has lyrics: - . The sixtieth system has lyrics: - . The sixty-first system has lyrics: - . The sixty-second system has lyrics: - . The sixty-third system has lyrics: - . The sixty-fourth system has lyrics: - . The sixty-fifth system has lyrics: - . The sixty-sixth system has lyrics: - . The sixty-seventh system has lyrics: - . The sixty-eighth system has lyrics: - . The sixty-ninth system has lyrics: - . The seventieth system has lyrics: - . The seventy-first system has lyrics: - . The seventy-second system has lyrics: - . The seventy-third system has lyrics: - . The seventy-fourth system has lyrics: - . The seventy-fifth system has lyrics: - . The seventy-sixth system has lyrics: - . The seventy-seventh system has lyrics: - . The seventy-eighth system has lyrics: - . The seventy-ninth system has lyrics: - . The eightieth system has lyrics: - . The eighty-first system has lyrics: - . The eighty-second system has lyrics: - . The eighty-third system has lyrics: - . The eighty-fourth system has lyrics: - . The eighty-fifth system has lyrics: - . The eighty-sixth system has lyrics: - . The eighty-seventh system has lyrics: - . The eighty-eighth system has lyrics: - . The eighty-ninth system has lyrics: - . The ninetieth system has lyrics: - . The hundredth system has lyrics: - .

e alla Decimaquinta sopra fra il Basso, e il Soprano, con replicare in varj modi il secondo Soggetto, giunge al fine della prima parte di quest' Offertorio. Propone il Soprano al Num. (12) in questo Tempo di Tripola sopra le parole. & non tan- get illos un Soggetto, al quale risponde alla Quinta sotto il Basso al Num. (13), che al Num. (14) cambia la Corda, e l' Ordine; poichè propone alla Quinta del Tuono il Soggetto, e il Soprano al Num. (15) risponde all' Ottava: di nuovo il Soprano al Num. (16) propone alla Seconda del Tuono il Soggetto, e il Basso alla Duo-



## FUGA A DUE VOCI.

The musical score consists of three systems, each with three staves. The lyrics are in Italian and are written below the staves. The first system contains the lyrics: "get & non tan get il". The second system contains the lyrics: "los tor men tum tor men tum tor men". The third system contains the lyrics: "tum tor men tum ma li ti x tor men tum tor men".

Duodecima, o Quinta sotto al Num. (17) vi risponde. Giunto al Num. (18) sopra le parole: *tormentum malitia*, propone il Soprano un nuovo Soggetto, cui risponde al Num. (19) il Basso all' Ottava sotto. Ripiglia di nuovo il Basso al Num. (20) il Soggetto sopra le parole: *& non tanget illor*, cui risponde alla Decimaquinta sopra il Soprano al Num. (21): ed ecco formato sopra le accennate parole un Contrappunto doppio, il quale fu 'l principio essendo alla Quinta sotto, diviene all' Ottava sopra, e alla Decimaquinta sopra. Passa all' ultima parte delle parole in Tempo Ordinario, *Vif*



# FUGA A DUE VOCI.

15

tum tor men tum ma li ti

men tum tor men tum tor mentum ma li ti

Vi si sunt o cu lis in fi pi en ti um mo ri

il li autem sunt in pa -

il li autem sunt in pa - ce sunt in pa - ce

ce sunt in pa ce sunt in pa ce vi si sunt o cu -

*Visi sunt oculis insipientium mori*, le quali quanto sian dalla Musica con tutta la forza ben espresse, avendo scielto l'Autore il Tuono Minore più adattato per esprimere i Sentimenti flebili, ognuno seriamente riflettendo potrà da se stesso conoscerlo. Fatta la Cadenza in Alamire Terza Minore, entra il Basso al Num. (22), e mutando la Terza Minore in Maggiore, con una Musica tutta giuliva sopra le parole: *illi autem sunt in pace*, esprime il gaudio degli Eletti, i quali godranno in Cielo una



## FUGA A DUE VOCI.

The musical score is written for two voices on a grand staff. The first system contains the following lyrics:

il li autem sunt in pa - ce sunt in pa -  
lis in si pi en ti um mo - ri il li au tem sunt in pa -

The second system continues the melody with the lyrics:

ce sunt in pa - ce.  
ce sunt in pa - ce.

una pace eterna, alle quali parole risponde il Soprano all' Undecima sopra, e festeggiando, singolarmente sopra le parole: *sunt in pace*, con Risposte alla Decima-quarta sotto, si conduce alla Cadenza di Alamire, e ripiglia nel Basso le parole: *Visi sunt oculis insipientium mori*, con gl' istessi Artificj quanto si è accennato dal Soprano, finchè, giunto all' ultima Cadenza, viene dall' Autore espressa con una Musica, che indica la contentezza, e godimento de' Beati, che in terra dagl' insipienti sono stati disprezzati. Al Num. (23) e (24) incontransi due Eccezioni, che meritano d' essere particolarmente avvertite dal Giovane Compositore. La prima si è che la Quarta, in vece di Risolvere discendendo a tenore dei Principj de Pratici, che la considerano come Dissonanza, ascende, e passa alla Sesta; sopra di che convien riflettere a quanto sopra della Quarta trovasi dichiarato nella Prima Parte di questo Esemplare in varj luoghi, particolarmente alla pag. 172. seg. La seconda Eccezione accade al Num. (24), in cui la Quinta falsa, abbenchè Dissonanza, ritrovasi praticata senza alcuna Preparazione, e che, in vece di Risolvere in Consonanza, si converte in Quarta. Questo è uno di quei Passi introdotti nello Stile Concertato fino al principio del Secolo passato, il quale, abbenchè licenzioso, egli è però grazioso, e merita di esser praticato ogniquale volta opportunamente cada in acconcio. Sarà di gran vantaggio al Giovane Compositore il considerare in questo Offertorio la Naturalità della Melodia, la dolcezza dell' Armonia, e singolarmente della Modulazione.



# FUGA A DUE VOCI.

17

Esempio VI.

Di Alessandro Stradella.

Estratto dall' Oratorio di S. Gio:  
Battista a 5. Voci con Strumenti.

Nel fe ren de tuoi con -

Nel fe ren de tuoi con ten ti nel fe -

ten ti nel fe ren de tuoi conten - ti da più venti

ren de tuoi con ten - ti da più venti combat tu -

combat tu ta è la mia na ve da più ven ti combat tu - ta

ta è la mia na - ve da più venti combat tu ta è la mia na ve la mia na -

Da questo Duetto abbiamo un bel campo d' apprendere i varj Artificj, co' quali dall' Autore, Uomo di gran grido nel Secolo passato, è stato composto. Su 'l bel principio alla Proposta del Basso al Num. (1) risponde al Num. (2) il Soprano al Contrario; e poscia il Basso al Num. (3) risponde ancor esso uniformandosi alla Risposta del Soprano, ma Sincopando; e il Soprano al Num. (4) ripiglia la sua Risposta, rovesciando però la Corda alla Quinta sopra, e qui in breve termina questo primo

Parte Seconda.

C

pro-



## FUGA A DUE VOCI.

da più venti da più venti combat tu ta è la mia na -

- ve da più ven ti da più venti combattuta combat tu ta è la mia

- ve da più ven ti combat tu ta è la mia na ve è

na ve da più ven ti com bat tu ta è la mia na - ve è

(8) la mia na - ve sdegno a mor pie ta de ed i ra mi s'aggira mi s'ag -

la mia na ve sdegno a -

proposto Soggetto. Al Num. (5) propone altro Soggetto molto adattato ad esprimere il senso delle parole: *da più venti è combattuta la mia nave*. Alla Proposta del Soggetto risponde al Num. (6) il Soprano all'Ottava sopra, e al Num. (7) si conduce alla Quarta del Tuono, ove il Basso ripiglia il Soggetto. Ma siccome l'impegno dell'



# FUGA A DUE VOCI.

19

gi ra en tro il fen fdegno amor pie ta de ed ira mi s'ag gi ra en tro il

mor pietade ed i ra mi s'aggi ra mi s'aggi ra en tro il fen do len -

fen do len - te e gra - ve

te do len - te e gra ve fdegno amor pietade ed

fde gno a mor pietade ed i ra mi s'ag gi ra mi s'ag gi ra en tro il

i ra mi s'aggi ra mi s'ag gi ra en tro il fen fdegno a mor pie ta de ed

dell' Autore è di far spiccare il senso delle parole: combattuta è la mia nave, galleggiando fra di loro le due Parti, gira per vari Tuoni il Soggetto, ora ascendente, ora discendente, così che fa conoscere fin dove possa giungere l'Arte per muovere gli affetti di chi ascolta. Giunto alla Cadenza regolare della Terza, che di sua natura ne' Tuoni Minori è Maggiore, cambia questa Terza di Maggiore in Minore, per dar forza maggiore alle parole, che incontransi al Num. (8): fdegno, amor, pie-



## FUGA A DUE VOCI.

fen mi s'ag gi ra mi s'ag gi ra entro il fen fdegno a -

i ra mi s'aggi ra mi s'aggi ra fdegno amor pieta de ed i ra mi s'aggi ra mi s'ag-

mor pieta de ed i ra mi s'ag gi ra mi s'ag gi ra entro il fen dolen

gi ra en tro il fen do len te do len

te e gra - ve.

te e gra ve.

*pietade, ed ira, le quali, essendo per se stesse miste d'affetti fra di loro opposti, porgono un bel campo all'Autore della Musica, per vieppiù a forza di un giro d'imitazione, e di Modulazione, eccitare la diversità degli affetti indicati dalle parole, e insinuare ai Giovani Compositori quanto abbondante sia, e ricca la loro Arte di mezzi per muovere li medesimi negli Ascoltanti, secondochè ne richiedono le circostanze.*



# FUGA A DUE VOCI.

## Esempio VII.

Di Benedetto Marcello  
Nobile Veneto.

Estratto dalla di Lui Opera Quarta  
intitolata Canzoni Madrigalesche a 2. 3. 4. Voci.

Por to negli

Por to negli oc chi un mare e tu nel fe

occhi un ma re e tu nel fe - no un scoglio e tu nel fe -

- no un sco glio por to negli occhi un ma re e tu nel

- no e tu nel fe no un sco glio e tu nel

fe - no e tu nel fe no un sco

Quanto grande sia il merito dell' Autore di quest' Esempio, rilevasi non solo dal valore dell' Opera, da cui è stato estratto, e da altre pubblicate da esso, ma sopra tutto da quella assai celebre divisa in otto Tomi, universalmente applaudita, sparsa per tutta l' Europa, intitolata: *Estro Poetico-Armonico. Parafrasi sopra i primi 50. Salmi. Poesia di Girolamo Ascanio Giustiniani, Musica di Benedetto Marcello Patrizi Veneti.* Vien proposto dall' Autore di questo Esempio al Num. (1) un Soggetto, il quale



## FUGA A DUE VOCI.

fe - no un sco - glio e tu nel fe - no un scoglio por -

- glio e tu nel fe - no un sco - glio por - to negli occhi un mare e tu nel

- to negli occhi un mare e tu nel fe - no un scoglio

fe - no un sco glio por to negli occhi un mare e tu nel

e tu nel fe - no e tu nel fe no un sco

fe - no e tu nel fe no un sco

termina al Num. (2), ove ne ripiglia un' altro, che da' Maestri vien chiamato *Contrassoggetto*. Prima però d'inoltrarsi, deve avvertire il Giovane Compositore, che la Risposta del Soprano al Num. (3) è *Reale*, e la Risposta del *Contrassoggetto* è del *Tuono*. Deve in oltre restar avvisato, che tanto il Salto di Quinta del Contralto, quanto quello del Soprano segnati coll' Asterisco (\*), sono Salti di Quarta mancanti, e perciò a tenore di quanto si è dichiarato alla Pag. xx. della Prima Parte di que-



# FUGA A DUE VOCI.

23

glio e tu nel se - no un sco glio por -

glio e tu nel se - no un sco - glio e tu nel se no e tu nel

to negli occhi un mare e tu nel seno e tu nel se - no un sco -

fe - no un sco glio por to negli occhi un ma -

glio e tu nel se no e tu nel se - no e tu nel se no un sco -

re e tu nel se - no e tu nel se - no e tu nel seno un sco -

questo Esemplare, furono proibiti da' primi Maestri dell' Arte. Ciò non ostante, ogniqualvolta riflettasi alla Protesta dell' Autore fatta su 'l principio dell' Opera, da cui si è estratto questo Esempio, nella quale si esprime ne' seguenti termini: *Perchè non precipitaste il vostro rigoroso Esame sopra li modi di buon cantare delle medesime, e non siate Giudici Ecclesiastici intorno à cose da Camera, le quali (come osservate) hanno però avuti per iscorta li più rinomati Autori in tal genere, &c., non v'è ve- run luogo a condannarlo, perchè tali Salti sono stati introdotti, e praticati in qual- che*



## FUGA A DUE VOCI:

The musical score is for a two-voice fugue. It consists of three systems of staves. Each system has a vocal line (Soprano/Contralto) and a keyboard line (Cembalo/Organo). The lyrics are: 'fco - glio e tu nel fe - no un fco glio e tu nel fe no e tu nel fe no un'.

che particolar circostanza da' Maestri più celebri del Secolo passato, non solo nella Musica di *Stile volgare da Camera*, ma anche nella *Musica Concertata da Chiesa*. Al Num. (5) propone il Soprano un nuovo Soggetto, cui risponde il Contralto al Num. (6); poscia sopra le parole: *uno Scoglio*, ne propone un' altro, cui risponde il Contralto. Ed ecco come in questo Esempio sono stati introdotti dall' Autore Quattro Soggetti, i quali costantemente conservati fino al fine, e vicendevolmente condotti con tutta l' Arte, a forza della Modulazione rendono una varietà singolare, e dilettevole agli Ascoltanti.



# FUGA A DUE VOCI.

25

## Esempio VIII.

Di Gioan-Carlo Maria  
Clari.

Maestro di Cappella della Insigne  
Cattedrale di Pistoja.

(1)

Quan do tra mon ta il So le va can -

(3)

tan do ogni au gel lo va can tan do can tan do ogni au gel lo

(2)

Quan do tra mon ta il So le va can tan do o gni au -

al ni do al ni do om bro - fo

gel lo al ni do al ni do om bro fo quan do tra -

E' ancor viva la memoria dell' Autore, singolarmente per li suoi Duetti, e Terzetti, stampati, e manoscritti, i quali vengono cantati e da' Professori, e da' Dilettanti, e sono ascoltati con gran piacere da tutti. Egli fu uno de' migliori Discepoli, che uscissero dalla Scuola di Gio: Paolo Colonna Maestro di Cappella della Perisigne Collegiata di S. Petronio di questa mia Patria. E' stato scielto da me questo Esempio

Parte Seconda.

D

pio



## FUGA A DUE VOCI.

(5) quando tra mon ta il So le va can tan do o gni au -

(6) mon ta il So le va can tan do o gni au gel le va can -

(7) gel lo va can tan do o gni au gel lo al ni do

tan do o gni au gello va can tan do o gni au gel lo al ni do al

(8) al ni do om bro fo e lie -

ni do om bro fo e lie ta al suo ri -

pio fra i Duetti manoscritti, che girano per le mani de' Cantanti de' nostri tempi, dal quale rilevasi la perizia dell' Arte, e il buon gusto dell' Autore in finil forte di Composizioni. Vien proposto dal Soprano il Soggetto al Num. (1), al quale risponde al Num. (2) il Tenore all' Ottava sotto, nel mentre che il Soprano propone un *Contrassoggetto*, e ambedue le Parti giungono a formare una Cadenza sospesa alla Quinta



# FUGA A DUE VOCI.

27

(10)

ta al suo ri po fo Ni gel la ri con dur l'a gnel le l'a -

po fo Ni gel la ri con dur l'a gnel le l'a -

gnel - le suo - le quando tra monta il So le e lie -

gnel le suo le va can tan do ogni au gel lo e

- ta al suo ri po fo Ni gel la ri con dur Ni -

lie - ta al suo ri po fo quan do tra -

ta del Tuono. Rovescia alla Quarta sotto il Tenore il primo Soggetto al Num. (4), a cui risponde all'Ottava sopra il Soprano al Num. (5), rovesciando ancor esso alla Quarta sotto il primo Soggetto. Ripiglia il Contrassoggetto al Num. (6) il Soprano, al quale risponde alla Quinta sotto il Tenore, e così scherzando con artificiose Imitazioni, giungono le due Parti a una Cadenza sospesa nella Corda del Tuono, nella



## FUGA A DUE VOCI.

gel la ri con dur l'agnelle suo le e lie

mon ta il So le va can tando o gni angel lo e lie

ta al suo ri po fo quan do tra mon ta il So le quan do tra -

to al suo ri po fo va can tan do o gni angel lo

mon ta il So le va can tan do o gni angel lo e lie

va can tan do can tan do o gni angel lo e lie - ta

la qual Cadenza il Tenore propone al Num. (7) il terzo Soggetto, e colla Risposta del Soprano all' Ottava sopra al Num. (10) si riducono le due Parti a una Cadenza (irregolare bensì, ma graziosa) in *Ala mi re*, seconda Corda del Tuono; la quale, essendo per natura di Terza Minore, convertesi in Maggiore, affin di poter passare, secondo le leggi della Modulazione, alla Corda di *Di la sol re*, e da questa a quella di *G sol re ut* Corda fondamentale del Tuono, su di cui è composto il Duetto, e pro-  
seguen-



# FUGA A DUE VOCI:

29

ta Ni gel la ri con dur ri con dur l'a -

Ni gel la a ri con dur ri con dur l'a gnel -

gnel - le suo - le va can tan do o gni au -

le suo - le quando tra mon ta il So le

gel lo va can tan do can tan do o gni au gel lo e lie -

quando tra mon ta il So le va can tando o gni au gel lo e

seguendo felicemente le Parti a ineftare vicendevolmente uno dei quattro Soggetti con l'altro conducono maestrevolmente a fine questo Duetto. In ciò però convien avvertire, che il ripigliare tanto il primo, che il secondo Soggetto nella seconda Corda del Tuono, non è assolutamente vietato, ogniquale volta venga praticato con naturalezza, e senza offesa dell' udito. La ragione si è, perchè, secondo le Regole de' primi Maestri dell' Arte, l' obbligo di rispondere a qualunque proposto Soggetto nelle Corde del Tuono, che sono Unifono, Ottava, Quinta, e Quarta, osservar si deve su 'l principio della



# FUGA A DUE VOCI.

30

ta al fuo ri po fo Ni gel la a ri con dur l'a -

lie ta al fuo ri po fo Ni gella a ri con -

gnel le l'a gnel - le fuo le.

dur l'a gnel le fuo le.

della Fuga; adempito tal obbligo, è in libertà del Compositore di rispondere in qualunque Corda del Tuono, come in fatti vedesi praticato da più eccellenti Maestri: e di ciò se ne è fatta menzione con l'autorità del P. Angleria nella Prima Parte di questo Esemplare alla pag. 85. Osservar deve il Giovane Compositore, che uno dei pregi singolari, non tanto di quest' ultimo Esempio a due Voci, e degli antecedenti, ma di qualunque sorta di Composizione, è quello d'esser tutti talmente orditi, e tessuti, che formano, per l'unione, per la costanza, e connessione de' proposti Soggetti variamente condotti, *un tutto di un sol getto*.



# FUGA A TRE VOCI.

31

Esempio I.

Di Cristoforo Carefana.

Estratto dalla Prima Opera  
lib. 2. delli Duo.

Oltre li Duo dall' Autore stampati nell' accennata Opera, vi ha egli aggiunti alcuni Sol-  
feggiamenti a tre Voci sopra la Scala, e sopra tutti i Salti dalla Seconda fino all'  
Ottava. Ho scelto il primo di questi Solfeggiamenti, acciocchè il Giovane Composi-  
tore possa aver sotto gli occhi un' Esempio ragguardevole di una Fuga a tre Voci  
condotta con tutta la perfezione dell' Arte, e la naturalezza propria di tale Stile.  
E' composto questo Esempio di due Soggetti. La Scala di Ottava ascendente, e di-  
scen-



## FUGA A TRE VOCI.

The musical score is arranged in three systems, each containing three staves. The first system shows the initial entry of the first voice (Soprano) with a descending scale, followed by the second voice (Soprano) and then the third voice (Tenore). The second system continues the development of the theme. The third system shows the first voice (Soprano) re-entering with the theme, followed by the second voice (Soprano) and then the third voice (Tenore). The score is marked with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings.

scendente del primo Soprano proposta al Num. (1) serve di primo Soggetto; e al Num. (2) vien proposto dal secondo Soprano l'altro Soggetto, al quale risponde al Num. (3) il Tenore all' Undecima sotto, o sia alla Quinta del Tuono, e il Tenore al Num. (5) rovescia il Soggetto alla Quarta sopra, o sia all' Ottava del Tuono, fin' a tanto che terminata la Scala del primo Soprano, viene ripigliata dal secondo Soprano al Num. (6), e poscia dal Tenore al Num. (7); e con questa Scala, e colla  
 varia



# FUGA A TRE VOCI.

33



varia condotta del secondo Soggetto si eseguisce lodevolmente il disegno di questa prima Fuga a tre Voci. Fu dato, e praticato da' primi Maestri dell' Arte per avvertimento, che ogniquale volta una delle Parti della Fuga faccia qualche Pausa notabile, debba rientrare di nuovo col Soggetto proposto, o almeno con qualche parte del Soggetto; eccone all' Asterisco (\*) l' Esempio dall' Autore praticato, il quale, non avendo luogo dopo la Pausa di una Casella a rientrare col secondo Soggetto proposto, rientra con una parte del Soggetto, cioè con le Note della terza Casella *Sol fa mi re*. Ciò deve servir per norma al Giovane Compositore, acciocchè le Parti, dopo una Pausa notabile, non rientrino con Note arbitrarie, e fuor di proposito, affinchè la Fuga non riesca un composto di parti eterogenee, e aliene dal proposto Soggetto.

*Parte Seconda.*

E



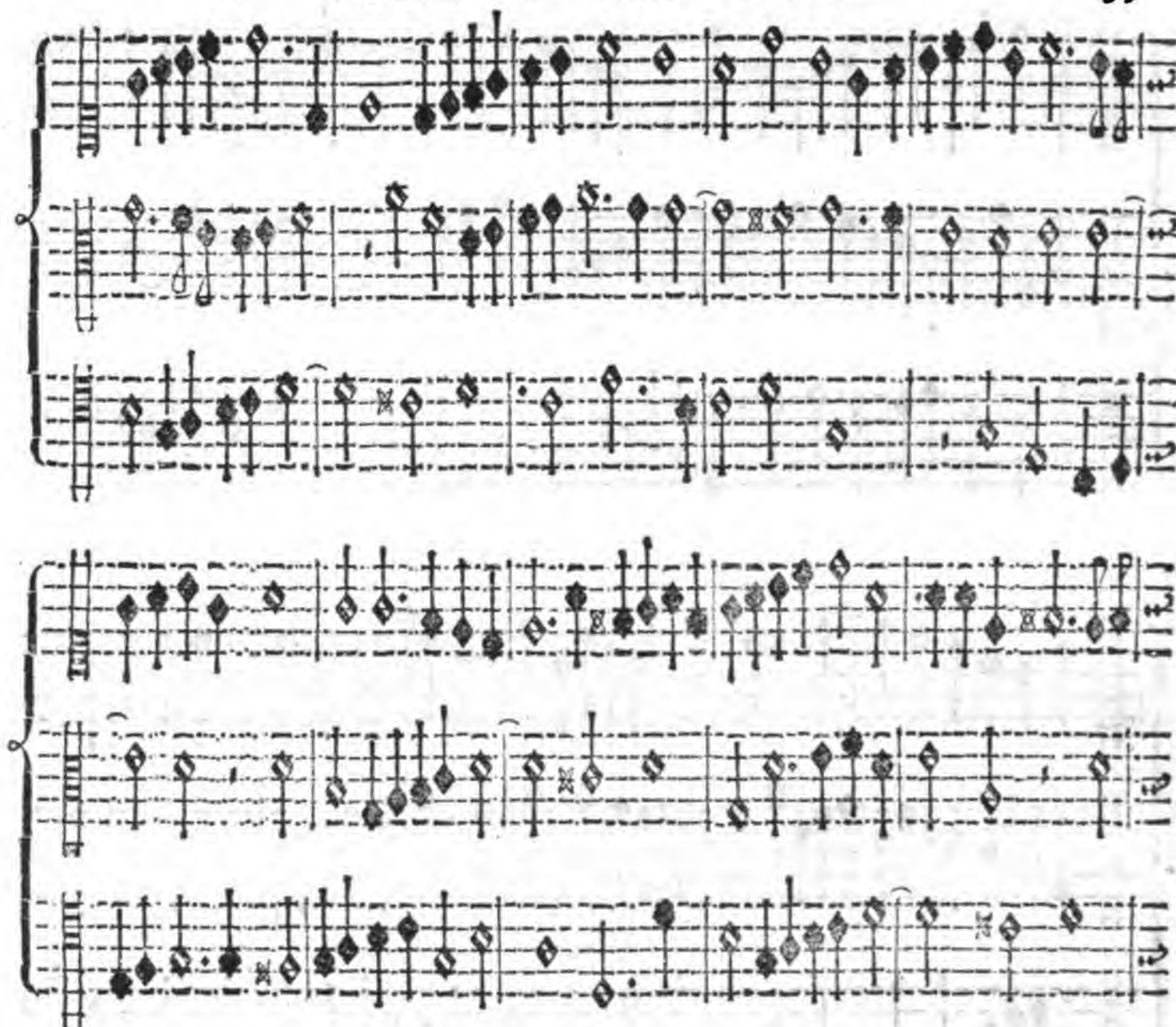
## Esempio I I.

*Di Cristoforo Piochi.**Maestro di Cappella del Duomo  
di Siena estratto dal lib. ter-  
zo de' Ricercari a 3. Voci.*

The musical score is presented in six systems, each containing three staves. The first staff of each system is labeled with a number in parentheses: (1), (2), (3), (4), (5), and (6). The notation is in a historical style, with diamond-shaped note heads and a single line for the bass staff. The music consists of a series of eighth and sixteenth notes, with some rests and accidentals. The first staff of each system is labeled with a number in parentheses: (1), (2), (3), (4), (5), and (6).

Si protesta l' Autore nella Dedicatoria di aver composta questa terza Opera de' Ricercari a tre Voci, non solo per gli Cantori, ma ancora per quelli, che si applicano allo Studio dell' Arte del Contrappunto. In fatti, tanto questo, quanto il seguente Esempio possono servire di specchio ai Giovani Compositori per impossessarsi del modo di comporre a tre Voci, avendo unito assieme l' egregio Autore tutta la perfezione dell' Arte, con una singolare naturalezza. Vien proposto al Num. (1) un Soggetto, a cui risponde al Num. (2) il Contralto, e poscia il Tenore al Num. (3).  
E qui





E qui fa duopo osservare, come questa Fuga è *Reale*, perchè le Sillabe della *Risposta* sono simili a quelle della *Proposta*, e ciascuna delle Parti forma le Sillabe *Sol mi do re mi fa sol*, ora della *Proprietà di Natura*, ed ora della *Proprietà di quadro*; sono pur simili le *Figure*, e gl' *Intervalli*, come ognuno potrà da se chiarirsene confrontandole assieme; ma siccome la *Proposta* di questa Fuga forma Quinta discendente,

così anche la *Risposta* forma l' altra Quinta; quindi ne

viene, che la Fuga è *Reale*; essendo perciò tale, non è in niun modo, nè può essere del *Tuono*, perchè a tenore di quanto lascio scritto il Berardi su le vestigia degli antichi Maestri, come si è riferito alla pag. 81. della Prima Parte di questo Esemplare, e nella Prefazione di questa Seconda Parte, il *Tuono* non può esser formato di due Quinte, nè di due Quarte, ma unicamente d' una Quinta, e d' una Quarta, onde ogniqualvolta vogliasi ridurre questa Fuga ad essere del *Tuono*, convien che la *Proposta* del Soprano, la quale dall' Ottava di *Sol re ut* discender deve alla Quinta, da cui non v' è che un' Intervallo di Quarta, convien dirsi, che

sia del seguente tenore; alla qual *Proposta* vi ri-

sponde il Contralto nel modo seguente: ed ecco co-

me la Fuga può ridursi ad esser, non già *Reale*, ma del *Tuono*. Deve però avvertire il Giovane Compositore, come non poche volte accade, che per non uscir fuo-



## FUGA A TRE VOCI.

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The middle and bottom staves begin with a bass clef. The music is written in a fugue style, with various note values including eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests. The system concludes with a double bar line.

ri dei limiti del Tuono, la Risposta viene a riuscir tale, che si rende disagiata-  
vole all' orecchie degli Ascoltanti, come chiaramente dimostrano i due seguenti Esem-  
pi di Fughe del Tuono.

Example I shows a two-staff musical excerpt. The top staff has a treble clef and the bottom staff has a bass clef. The music is in a key with one sharp (F#). It features a series of notes and rests, with a final measure ending in a double bar line.

Example II shows a two-staff musical excerpt. The top staff has a treble clef and the bottom staff has a bass clef. The music is in a key with one sharp (F#). The bottom staff includes the lyrics "mi fa mi fa" and "Non". The system concludes with a double bar line.



## FUGA A TRE VOCI.

37

Non v'ha dubbio, che tanto l'una, che l'altra delle due Risposte non siano per se stesse non poco spiacevoli, e moleste; perchè nel primo Esempio tanto il Soggetto, che il Contrassoggetto si rendono insoavi, restando fermi nel Tuono di *D la sol re* per il tempo d'una Casella e mezza, il che allanguidisce fuor di modo il Soggetto; e nel secondo Esempio la Risposta si rende goffa per la repplica due volte del *Mi fa*. Potrebbe però mutarsi la Risposta forman-

dola nel seguente modo:

ma ciò non ostante

resta ella in qualche modo difettosa su le due prime Caselle relativamente alla Proposta, come chiaramente ognuno da sè può riconoscere. In questo secondo Esempio vengono Rovesciate le tre Parti ai Numeri (4), (5), e (6); e siccome il Soggetto è composto di due Parti, la prima *Sol mi do*, e la seconda *Do re mi fa sol*, perciò l'Autore va scherzando in varj modi sino alla fine del Terzetto, introducendo or l'una, or l'altra delle due Parti, singolarmente la seconda parte, a fine di diletzare con la varietà gli Uditori, e soprattutto per non introdurre nella Fuga cosa alcuna aliena dal Soggetto proposto; il che certamente sarebbe vizioso, e verrebbe a formare un tutto per se stesso fuor di modo eterogeneo.



## Esempio III.

*Del sopraccennato Cristoforo Pochi.*

Non è punto inferiore all' esposto secondo Esempio questo terzo, essendo composto e condotto con egual maestria, e artificio. Discende dalla Quinta del Tuono alla Fondamentale di *D la sol re*, sopra della quale è composto questo Soggetto prodotto al Num. (1), e la Risposta al Num. (2); dalla Fondamentale discende, non già alla Quinta del Tuono, ma bensì alla Quinta sotto, che viene ad essere Quarta del Tuono; onde questa Fuga si dimostra essere in tutte le sue Parti *Reale*, e non già del



# FUGA A TRE VOCI.

39

del Tuono, perchè, ogniquale volta dovesse esser del Tuono, converrebbe che la Risposta (a cui per lo più spetta a determinare la qualità della Fuga) fosse del seguente tenore:

Onde essendo composte, ed unite assieme la Proposta, e la Risposta di questo terzo Esempio, che formano due Quinte, le quali sono:

Quinta. Quinta.

la Fuga in conseguenza viene ad esser Reale. Al Num. (3) s' uniforma il Tenore all' Ottava sotto alla Proposta del Soprano. Accade in quattro luoghi di questo Esempio, quanto abbiamo avvertito nel primo antecedente a tre; imperocchè al Num. (4) il Tenore, dopo la Pausa del valore di una Minima, rientra con Note aliene dal proposto Soggetto; così pure al Num. (5) fanno l'istesso il Tenore, e il Contralto al Num. (6), e di nuovo al Num. (7) il Tenore. Per la qual cosa rifletter deve il Giovane Compositore, come l' entrate de' Num. (4), e (6), essendo affatto aliene dal Soggetto, v' è luogo da credere, che l' Autore siasi preso tali licenze, a fine di



## FUGA A TRE VOCI.

The musical score is written for three voices on three staves per system. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The notation is dense, featuring many sixteenth and thirty-second notes, typical of a fugue. There are two specific markings: a (6) above the second staff of the first system and a (7) above the third staff of the second system, likely indicating measure numbers or specific notes of interest.

di dare qualche piccolo riposo ai Cantanti, cosa non v' ha dubbio, molto necessaria, e opportuna, affinchè non resti sfiatato chi canta. Alle entrate però dei Numeri (5), e (7) non v' è che opporvi; stantechè le Note introdotte, sono una parte del Soggetto, il quale essendo composto delle Sillabe, *la sol fa mi re mi re*, viene con le Note indicate ai sopradetti Numeri, *sol fa mi re*, a uniformarsi in gran parte alle Sillabe del proposto Soggetto, ora variando le Figure, ora diversamente dispo-



# FUGA A TRE VOCI.

41

disponendole, o *contro battuta*, o con *Sinecops*; ora troncandole in qualche piccola parte, in guisa tale, che l' Autore ha ridotto al fine il Terzetto, con maneggiare artificio-  
famente il Soggetto in tutti quei modi, che da quello gli sono stati permessi.

Parte Seconda.

F



## FUGA A TRE VOCI.



## Esempio IV.

Di Giacomo Antonio  
Pertì.



Questo Esempio viene composto d' uno stile molto diverso dagli antecedenti Esempj a tre Voci, i quali sono d' un carattere molto serio, e ne quali sopra tutto spicca l' Arte. Esso però, abbenchè composto dall' Autore nella sua età avanzata, essendo morto d' anni 95., nulladimeno ci fa conoscere, come egli era disposto a comporre in uno Stile non solo artificioso, ma vivace, e grazioso, e come seppe (secondo le circostanze) uniformarsi moderatamente al buon gusto de' nostri giorni. Da ciò

Per



# FUGA A TRE VOCI.

43

per tanto potrà il Giovane Compositore rilevare un' avvertimento di somma importanza, cioè, che essendo egli fondatamente impoſſeſſato delle Regole dell' Arte, ſi troverà anche diſpoſto a comporre in qualſivoglia ſorta di Stile, giuſta l' univerſale Aſſioma, che l' *Arte perfeziona natura*; e ſiccome la Storia della Muſica ci comprova come lo Stile, e il guſto della Muſica ſi è di tempo in tempo mutato, perciò il Compoſitore, a proporzione che farà impoſſeſſato de' Principj della ſua Arte, ſempre più farà diſpoſto a comporre in ogni ſorta di Stile. Ritrovaſi per tanto compoſto queſto Eſempio non ſolo con tutte le Regole dell' Arte, ma ancora con il buon guſto, e naturalezza, per eſſere il Soggetto formato di due Parti, l' una ſegnata al Num. (1), e l' altra al Num. (2). La prima Parte è di un carattere nobile, e grandioſo, che ſu 'l principio ſtabilisce, e imprime nell' udito la natura del Tuono di *D la ſol re* Terza maggiore, e col paſſare dalla Fondamentale alla Terza, e alla Quinta, poſcia da queſta ritornando col ſalto di Quinta alla Fondamentale, rende grazioſa la ſeconda parte del Soggetto, la quale dopo il Salto di Ottava, diſcende ſincopando alla Quinta; ed ecco come il celebre Autore ha ſaputo fino al fine della ſua lunga vita unire il buon guſto all' oſſervanza eſatta delle Regole fondamentali dell' Arte, come in appreſſo verremo dimoſtrando. La Propoſta del Soggetto ſegnata coi Numeri (1), e (2) c' indica, come paſſando per tutti gl' Intervalli Armonici, che ſono la Fondamentale del Tuono, Terza, Quinta, e Ottava, viene a ſtabilire il Tuono di *D la ſol re* Terza maggiore; le di cui Sillabe ſono *Do mi ſol fa*, che ſono della *Proprietà di natura grave* trasportata un Tuono più alto; poſcia con la ſeconda parte del Soggetto Sincopata ſegnata al Num. (2) diſcende all' *A la mi re* Quinta del Tuono, e dà campo a introdurre la Riſpoſta del Contralto al Num. (3), che riſponde realmente alla



## FUGA A TRE VOCI.

The image shows a musical score for a three-voice fugue. It consists of two systems of staves. Each system has three staves, likely representing Soprano, Alto, and Tenor voices. The notation is in a historical style, featuring various note values, rests, and clefs. The first system spans 16 measures, and the second system spans 16 measures, for a total of 32 measures. The music is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature (C).

Proposta; per la qual cosa, essendo composta di due Quinte,

A short musical phrase on a single staff, consisting of four notes: a half note 'Do' (C), a half note 'sol' (G), a half note 'do' (C), and a half note 'sol' (G). This represents the subject of the fugue.

viene perciò a formarsi una Fuga, non del Tuono, ma Reale: In fatti, se all' Autore fosse piaciuto di formare la Fuga del Tuono, faceva duopo, che la Risposta fosse del

seguinte tenore:

A short musical phrase on a single staff, consisting of four notes: a half note 'Do' (C), a half note 'mi' (E), a half note 'fa' (F), and a half note 'do' (C). This represents the response to the subject.

ma ognuno ben vede quanto ingrata, e spiacevo-

le essa riesce, perdendo quella forza, e nobiltà, che è il pregio singolare della prima parte di questo Soggetto. Egli è bensì vero, che tal Risposta dell' Autore viene ad essere fuori de' limiti del Tuono Fondamentale di *D la sol re*, stantechè al Num. (4) tocca la Corda di *E la mi*, la quale, essendo Quinta dell' *A la mi re*, viene a distruggere il Tuono Fondamentale di *D la sol re*. Ma qui convien riflettere, che lo Stile di questo Terzetto (non essendo a Cappella, per sentimento di alcuni passati Maestri richiede l' osservanza esatta del Tuono) accorda qualche licenza, la quale, ogniquale volta non deformi la Composizione, siamo forzati ad amettere, a tenore di quanto si è notato nella Prima Parte di questo Esemplare alla pag. xxxii. Profegue l' Autore questa Composizione Rovesciando ai Num. (6), (7), e (8) il Soggetto in ciascuna delle tre Parti; Avrebbe potuto, non v' ha dubbio l' Autore sul fine di questa Fuga formare lo *Stretto*, ma siccome sarebbe riuscito non poco difficoltoso da eseguirsi, e l' Autore era di tal finezza di gusto, e talmente inclinato alla chiarezza, che non soffriva nelle sue Composizioni alcun passo, che fosse forzato, e non fosse naturale; perciò ha creduto meglio l' astenersene, e in questo modo ha condotto lodevolmente al fine questo Terzetto.



# FUGA A TRE VOCI.

45

Esempio V.

Di Giovanni Pier-Luigi  
da Palestrina.

Estratto dalla Messa terza a 5.  
Voci del lib. 4.

(3) Ple -

(1) (4) Ple ni sunt Cæ li & ter -

(2) (5) Ple ni sunt Cæ li &

(6) ni sunt Cæ li & ter

(10) ra Ple ni sunt Cæ li & ter ra

(7) (11) ter - ra Ple ni sunt Cæ li &

(13) (9) ra Ple ni sunt Cæ li & ter

(12) Ple ni sunt Cæ li & ter ra

ter - ra & ter - ra Glo -

La diversità dello Stile dell' antecedente paragonato con questo Esempio ci conduce a porre sotto gli occhi de' Giovani Compositori gli Artificj singolari, con i quali è stato composto dall' Autore, e nell' istesso tempo a dimostrar loro, come in ogni Stile si possa giungere alla perfezione. Tre sono i Soggetti proposti in questo Esempio, il primo sopra le paro-



## FUGA A TRE VOCI.

ra glo ri a tu

glo ri a tu a

ri a tu a tu a glo

a

glo ri a tu

ri a tu a

glo ri a

a glo ri a tu a glo ri a tu

glo ri a tu a

parole: *Pleni sunt Celi*; l' altro: *Et terra*; e il terzo: *gloria tua*. Il primo segnato al Num. (1) (essendo la Composizione del Terzo Tuono) dà principio nella Quinta dell' E la mi fondamentale del Tuono, che è b mi; e il Basso al Num. (2) col Contralto al Num. (3) rispondono nella Fondamentale, e nell' Ottava del Tuono. Propon-



# FUGA A TRE VOCI.

47

ne poscia l' istesso Tenore in *E la mi* il secondo Soggetto al Num. (4), cui rispondono in *A la mi re* Quarta del Tuono il Basso, e il Contralto ai Numeri (5), e (6); poscia ognuna delle tre Parti ripiglia nell' istessa Corda ai Numeri (7), (8), e (9) il primo Soggetto senza Rovesciarlo, affinchè non s' esca, massime dal Contralto, fuori delle Corde del Terzo Tuono, a riserva del Tenore, che al Num. (10) ripiglia il Soggetto in *C sol fa ut* Sesta del Tuono di *E la mi*. Vien pure ripigliato il secondo Soggetto ai Numeri (11), (12), e (13), fin tanto che il Basso al Num. (14) propone il terzo Soggetto, a cui rispondono ai Numeri (15), e (16) il Tenore, e il Contralto, il qual terzo Soggetto, variando le Corde, vien condotto fino al fine del Terzetto. Risaltano in esso la stretta unione delle Parti, e l' artificiosa tessitura, e naturale loro condotta, che a' giorni nostri si rende quasi affatto inimitabile.

## Esempio VI.

Di Francesco Foggia Romano.

Estratto dai Mottetti a 3. Voci  
Op. 8.

Qual fosse il valore, e il merito di questo celebre Maestro, che dopo l'aver servito nella sua gioventù le Corti di Baviera, e dell' Arciduca Leopoldo d' Austria, si portò in Roma, e servì nella Basilica di S. Gioanni Laterano, e di Santa Maria Maggiore, di S. Lorenzo in Damaso, e in altre riguardevoli Chiese di quell' inclita Città, facilmente potrà rilevarsi non solo da questo piccolo Saggio, che qui espongo, ma singolarmente dalle varie Opere da esso pubblicate; dalle quali non solo i Giovani, che



## FUGA A TRE VOCI.

(2) Ec ce Sa cer dos Sa cerdos ma gnus qui in di e bus fu -

(4) gnus qui in di e bus fu is pla cu it De o qui in di -

(3) qui in di e bus fu is pla cu it De o qui in di e bus

is pla - cu it De o pla cu it De o

e bus fu is pla - cu it pla cu it De -

fu is pla - cu it pla cu it De -

3 b 5 5 6 6 6 5 5 4 4 3 X

che si applicano a quest'Arte, ma anche i Maestri potranno comprendere la finezza dell'Arte, e l'artificiosa condotta dei Soggetti da esso proposti, e condotti a perfezione. Tre sono i Soggetti dall'Autore introdotti nella prima parte di quest'Antifona, la quale, a tenore dell'estensione delle Corde del Tenore, è dell'Ottavo Tuono, l'uno dei Soggetti sopra le parole: *Ecce Sacerdos magnus*; l'altro: *qui in diebus fu is*; il terzo: *placuit Deo*; Il primo di questi Soggetti è composto di Figure la maggior parte Minime, o Semiminime; il secondo è composto di Crome; e il terzo è misto di Crome, e di Semicrome. Da ciò potrà apprendere il Giovane Compositore, che dalla varietà delle Figure dei proposti Soggetti ne viene, che uno faccia spiccar maggiormente l'altro. In fatti il primo Soggetto, tutto posato, dà luogo affinché venga



# FUGA A TRE VOCI.

49

qui in di e bus fu - is pla cu it pla cu it De o Pla cu it pla cu it

o qui in di e bus fu is pla cu it De o pla cu it De o pla -

(\*)

o Ec ce Sa cer dos Sa cer dos

7 6 7 6 5 6

De o Ec ce Sa cer dos ma gnus pla -

cu it De o qui in di e bus fu is pla cu it De o qui in di e bus fu is

ma gnus

qui in di e bus fu is qui in di e bus fu is

9 8 4 3 5

venga più a risaltare il secondo, e così questo il terzo. Ma diamoci ad esaminare più a fondo la condotta singolare di questo eccellente Compositore, nel maneggiare questi tre Soggetti per rilevarne la finezza dell' artificio. Il primo segnato col Num. (1) proposto dal Tenore, si rende chiaro, e cantabile; l'istesso, e su l'istesse Corde vien replicato al Num. (2) dal Contralto, nel mentre che il Basso, e il Tenore ai Numeri (3), e (4) propongono il secondo Soggetto, fintantoche le tre Parti si conducono alla Cadenza di C sol fa ut Quarta del Tuono Fondamentale. Sembrerà forse strana la Cadenza alla Quarta segnata al Num. (5), mentre a' giorni nostri la Cadenza solita praticarsi, (oltre quella del Tuono Fondamentale) suol essere quella della Quinta, e quasi mai della Quarta. Ma sopra di questo deve rammentarsi.

Parte Seconda. G



## FUGA A TRE VOCI.

The musical score is written for three voices and figured bass. The lyrics are: *cu it pla cu it De o pla cu it De o qui in di e bus fu is*. The score consists of two systems of four staves each. The first system covers the first two lines of lyrics, and the second system covers the next two lines. The figured bass is indicated by numbers below the staves: 7 6, 7 6, 7 6, 5 6, 7 6 5, 3 4 4 3, 9 8, 5, 9 8, 4 3, 5 6, 7 6, 3 4.

farli il Giovane Compositore di quanto si è notato nella prima Parte di questo Esempio alla pag. 94. intorno al modulare alla Quarta; e singolarmente parlando dell' Ottavo Tuono alla pag. 166. la di cui Corda Fondamentale è consimile a questo Esempio. Oltre di che, se noi diligentemente esamineremo la natura, e l' andamento tanto del primo, quanto del secondo Soggetto di quest' Antifona, scopriremo che tanto l' uno, quanto l' altro passano più frequentemente per le Corde di *C sol fa ut* Quarta del Tuono, che di *D la sol re* di lui Quinta; e non ostante che il ripiglio del primo Soggetto fatto dal Basso indicato all' Asterisco (\*) sia in *D la sol re* Quinta del Tuono, che deve esser accompagnata con Terza maggiore, perchè, essendo

Set-



# FUGA A TRE VOCI.

52

cu it De - o & in ven -

pla cu it De o & in ven -

pla cu it De o & in ven tus & in

tus est ju - ftus & in ven tus est

tus est ju - ftus & in ven -

ven - tus est ju ftus & in ven -

Settima del Tuono, di sua natura deve esser maggiore; tuttavia persuaso l' Autore, che la Settima dell' Ottavo Tuono di Canto fermo è per se stessa minore, come si è dimostrato parlando dell' Ottavo Tuono alla pag. 180. nella prima Parte di questo Esemplare, perciò egli ha accompagnata la prima Nota del ripiglio del Basso, che è *D la sol re* più tosto con Terza minore, che maggiore; e se per ragione del Contrappunto in alcune circostanze ha dato il *x* al *F fa ut*, ciò ha praticato lodevolmente, insegnandoci il modo di unire la natura del Canto fermo con quella del Canto figurato, che in questa circostanza sono diverse. In oltre siccome

G 2

l' Au-



## FUGA A TRE VOCI.

ju - stus in ven - tus est ju - stus & in  
 tus in ven tus in ven tus est ju - stus & in -  
 tus est ju stus &  
 3 4 6 6 6 6 5 4 4 3

ven - tus est ju - stus & in  
 ven - tus est ju - stus & in  
 in ven tus in ven - tus est ju stus &  
 6 6 6 6 6 5 4 3

L'Autore modula quest' Antifona più tosto alla Quarta, che alla Quinta, perciò ha avuta l'avvertenza per lo più di usare il *F fa ut* naturale, e senza  $\sharp$ , perchè essendo *F fa ut* Quarta di *C sol fa ut*, deve esser naturale, e non mai alterato, se non nel caso, che la modulazione passi nel Tuono di *G sol re ut*, di cui essendo Settima, necessariamente nel Contrappunto deve esser maggiore. Rimetto al Giovane Compositore il rilevare in questa prima parte dell' Antifona il vario intreccio artificioso dei tre Soggetti dal celebre Autore proposti, e passo a indicare brevemente quan-



# FUGA A TRE VOCI.

53

ven - tus est ju - flus & in

ven - tus est ju - flus & in ven -

in ven tus in ventus & ju flus & in ven -

in ven tus in ventus & ju flus & in ven -

6 6 5 6 3 6 6 6 5 5 4 4 3

ven tus in ven - tus est ju - flus & in ven -

tus est ju flus in ven tus est ju - flus & in ven -

- - - tus est ju flus & in ven -

6 6 6 6 5 4 4 3

quanto di singolare ritrovafi nella seconda Parte. Due Soggetti, o siano Andamenti vengono in essa proposti. Il primo dal Basso formato si distingue per se stesso dall' altro, che unitamente propongono il Contralto, e il Tenore, essendo composto il primo di Figure di valore triplicato del valore delle Figure del secondo Soggetto. L' artificiosa condotta, la inaspettata varia, ma grata Modulazione, il bell' intreccio tenuto dall' Autore, possono servire d' Esempio, e di stimolo ai Giovani per imitarlo.



## FUGA A TRE VOCI.

tus est ju - stus.

tus est ju - stus.

tus in ven tus est ju stus.

5 6 6 6 6 5 4 4 3

## Esempio VII.

Di Francesco Foggia.

Estratto dall'Opera accennata  
nell' antecedente Esempio.

Sal

Sal

Sal

3 b

Non v' ha dubbio, che il principio di quest' Antifona non si renda nobile, e maestoso per la introduzione fatta dal Contralto del Canto fermo, e per il raro intreccio del Contrappunto formato dal Basso, e dal Tenore con un' Andamento, che viene artificiosamente ad innestarsi col suddetto Canto fermo, singolarmente per la disposizione del Basso, il quale è condotto in tal modo, che ciascuna Nota del Canto fermo viene a formar Quinta col Basso, e ancorchè dalla prima Casella alla seconda passi improvvisamente a un Tuono sotto la Fondamentale, cioè da C sol fa ut Terza minore a B fa, cioè non ostante, abbenchè questa Modulazione a tutta prima sembri strana, tuttavia ella però, anzichè noja, reca piacere, e di più a ben riflettere, ella non è poi sì strana, come comparisce a primo aspetto. E che in fatti sia così, siccome



# FUGA A TRE VOCI.

55

(1) *ve fal ve Re gi - na*

(1) *- - ve Re gi na*

*- - ve Re gi na fal ve*

*5 4 3 2 1 3 b 7 6 4 3 2 1 3 b 6 b 5 4 3 2 1*

*fal ve Ma ter mi fe ri cor - di*

*fal ve Ma ter mi fe ri cor di -*

*Ma ter mi fe ri cor di æ mi fe ri cor di -*

*7 6 5 4 3 2 1 6 4 3 2 1*

Accome tornerà a vantaggio del Giovane Compositore il dimostrarglielo, così noi di buon grado lo facciamo col ridurre il Basso in compendio a fine di scoprire l'ordine della istessa Modulazione, come si vede nel seguente Basso:

*5 4 3 2 1*

Qui si rende evidente, come il passaggio da *C sol fa ut* ad *E la fa* di lui Terza minore, è naturale, e frequentemente praticato. Dall'*E la fa* passa alla sua Quinta *B fa r*



## FUGA A TRE VOCI:

a vi ta vi ta dul ce - do

a vi ta vi ta dul ce - do vi -

a vi ta vi ta dul ce -

vi ta dul ce - do & spes no -

ta dul ce - do & spes no -

do dul ce do & spes no -

6 3b 6b 7 6 3#

*B fa*, da questo *B fa* alla di lui Quinta *F fa ut*, e da *F fa ut* ritorna a *C sol fa ut* Terza minore Tuono Fondamentale dell' Antifona, ed ecco come passa per le Corde ordinarie, e solite praticarsi in ogni retta e naturale Modulazione, che sono ascendere di Quinta, e discehdere di Quarta nel modo che segue:

Incontrasi nel Tenore al Num. (1) la Quarta, che resta legata nell' istesso tempo, che il



# FUGA A TRE VOCI.

57

- fra & spes no - fra

- fra & spes & spes no - fra

- fra & spes no fra & spes no - fra

5 4 3      5 3 b      3      5 4 3

- fal - ve fal -

- fal - ve fal

- fal - ve fal - ve fal

3 b      3

il Contralto al Num. (1) percote la Terza, cosa di raro praticata da' Maestri, come si è dimostrato nella prima Parte di questo Esemplare alla pag. 142. 143., ma siccome l' Autore in questa circostanza ha osservata la seconda condizione assegnata nel citato luogo, non v'è ragione a condannarlo; tanto più, che abbiamo l' Esempio di tanti altri Maestri, i quali, abbenchè di raro, hanno praticato un simil passo, come ha fatto il Maestro di Giacomo Antonio Pertì, D. Giuseppe Corso detto Celano, il quale fu Maestro di Cappella in varie Chiese di Roma, e di altre ragguardevoli Città, e ultimamente

Parte Seconda.

H

nella



## FUGA A TRE VOCI.

ve Ad te cla ma mus

ve Ad te cla ma mus cla ma mus

ve Ad te cla ma mus

6 6 5  
3 4 4 3

3

3

e xu les fi lii He - va

e xu les fi - lii He - va

e xu les fi - lii He - va

6 6 2 7 6 5 6 5  
3 4 4 4 4 3

nella Steccata di Parma, in una sua Messa da Morto a quattro Voci nel seguente modo:

La cry mo

La cry mo

La cry mo

3 4

E' d2



# FUGA A TRE VOCI.

59

Ad te sus pi ra mus sus pi ramus ge men tes

Ad te sus pi ra - mus sus pi ra - mus ge men tes & flen tes

Ad te sus pi ra mus sus pi ramus ge men tes sus pi ramus ge -

9 8 3 2 9 8 4 3 4 b 5 b 2

& flen tes & flentes & flen - tes

sus pi ra - mus ge men tes & flen - tes sus pi ra -

men tes & flen tes & flen - tes sus pi ra mus ge -

9 8 4 3 5 6 b 5 7 6 6 5 3 b 2

4 3 2

E' da notarsi, come all' Asterisco (\*) segnato alla pag. 55. l'Autore ha usata la *Sesta maggiore alterata*, la quale, e per l'espressione delle parole, e perchè ascende è lodevolmente praticata. Introduce poi l'Autore di questo Settimo Esempio nella Tripola sopra le parole: *Salve Mater misericordia, vita dulcedo, & spes nostra* tre Attacchi, ognuno de' quali si rende singolare per il bell' intreccio dei Soggetti, per l'unione delle Parti, e particolarmente per la dolce, e insieme devota espressione del sentimento delle parole, fin' a tanto che giunto alla replica della parola: *Salve*, l'istesso Contralto di nuovo introduce il Canto fermo, con un Andamento delle altre due Parti in qualche modo somigliante a quello da lui praticato su 'l principio dell' Antifona, con questo divario, che nel primo di questi due Andamenti la Modulazione ascende di Quinta,



## FUGA A TRE VOCI.

sus pi ra mus ge men tes & fien - tes in hac la cry -  
 - mus ge men - tes & fien - tes in  
 men tes & fien - tes in  
 ma rum val - le E ja er - go ad vo ca ta no stra  
 hac lacrymarum val - le E ja er - go ad -  
 hac la cry ma rum val - le E ja er -

9 8 5 9 8 6 5 6 5 5 6 b  
 3 b 4 3 9 8 7 6 4 3 4 3 5 5 6 4 3

ta, e in questo la Modulazione discende di Quinta, come ci dimostra il seguente

Basso:

Giunto alle parole: *ad te. clamamus*, in cui ripiglia il Tempo di Tripola, col proporre due piccioli Attacchi molto addattati per esprimere il senso delle parole, i quali



# FUGA A TRE VOCI.

61

e ja er - go ad - vo ca ta no fra e ja er -

vo ca ta no fra e ja er - go ad vo ca ta no -

- go ad vo ca ta no fra e ja er - go ad vo ca -

4 3 6 5 5 6 4 3 5 6 4 3 6 b 4 3 3 b

- go ad vo ca ta no fra il los tu os

tra ad vo ca ta no - fra il los tu os mi fe ri -

- ta ad vo ca ta no fra il los tu os

6 5 7 3 b 4 3 3 b 3 3 b

quali brevemente terminati passa nuovamente al Tempo Ordinario; e qui propone un nuovo Attacco, il quale mirabilmente esprime il senso delle parole: *suspiciamus gementes & fientes*, modulando per varj Tuoni, talche si rende nel tempo stesso e flebile, e artificioso. Altro piccolo Soggetto propone pure sopra le parole: *Eia ergo advocata nostra*, che esprime al vivo la fiducia di noi miserabili mortali nel padrocinio di Maria Vergine Santissima; poscia coll' introdurre nuovamente la Tripola,



## FUGA A TRE VOCI.

mi fe ri cor des o cu los ad nos con ver te.

cor des o cu los ad nos ad nos con ver - te.

mi fe ri cor des o cu los ad nos ad nos con ver te.

mi fe ri cor des o cu los ad nos ad nos con ver te.

3 # 6 #      6 # 6      6 b 5 b 6 4 3

Et Je sum be ne di ctum fru ctum ven tris tu - i

Et Je sum be ne di - ctum fru ctum ven tris tu i

Et Je sum be ne di ctum fru ctum ven tris tu i

Et Je sum be ne di ctum fru ctum ven tris tu i

4 3      5 6 7 6 4 3      3 b

fa che si distingua maravigliosamente con la Musica l'espressione sopra le parole: *illos tuos misericordes oculos ad nos converte*; quindi dopo poche Battute di Tempo Ordinario, ripiglia la Tripola, e con un piccolo Attacco esprime vengono le parole: *Nobis post hoc exilium ostende*. Continua poi la sua Composizione sopra le parole: *O clemens, o pia* con sì divota espressione della Musica, che ben merita d'essere con par-



# FUGA A TRE VOCI.

63

no bis post hoc e xi li um o sten de

no bis post hoc e xi li um o sten de o sten - de

no bis post hoc e xi li um o - sten de

5 4 3 b 3 b 7 6 3 x

O cle - mens o pi - a

O cle - mens o pi - a

O cle mens o pi a o dul cis

6 9 8 4 3 x 6 9 8 4 3 x 3 b

particular attenzione dal Giovane Compositore considerata. Passa finalmente all' ultime parole: *O dulcis Virgo Maria*, proponendo un Andamento così tenero, soave, e ben condotto, che nulla più può desiderarsi per esprimere vivamente il senso delle parole. Darò fine a questa Annotazione con un bell'elogio notato da Antonio Liberati



## FUGA A TRE VOCI.

o dulcis Vir go o dul cis Vir go Ma ri -

o dul cis Vir go o dul cis Vir go o dul cis Vir go Ma ri -

Vir go o dul cis Vir go o dul cis Vir go Ma ri -

6 5 6 3 b 6 5 6 6 6 6 5 5 4 6 5 4 4 3

a o dulcis Vir go Ma ri - a o

a o dulcis Vir go o dul cis Vir go Ma ri - a o

a o dul cis Vir go Ma ri - a

6 5 6 6 6 6 6 b 5 5 3 b 3 b 4 5 4 4 3 2

berati in una sua Lettera scritta ad Ovidio Persapegi li 15. Ottobre 1684., e stampata in Roma per il Mascardi l'anno seguente 1685., in cui così si esprime: Di questo imparaggiabile ingegno, e Maestro, cioè, Paolo Agostino, tra gli altri, n'è stato degno Scholare, e Genero il Signor Francesco Foggia ancor vivente, ancorche ottuagenario,



# FUGA A TRE VOCI.

65

dul cis Vir go dul cis Vir go Vir go Ma - ri a.

o dul cis Vir go dul cis Vir go Ma ri - a.

o dul cis Vir go dul cis Vir go Ma ri - a.

6 b 3 6 b 5 4 4 3

nario, e di buona salute per grazia speciale di Dio, e per beneficio pubblico, essendo il sostegno, e l' Padre della Musica, e della vera harmonia Ecclesiastica, come nelle Stampe ha saputo far vedere, e sentire tanta varietà di stile, & in tutti far conoscere il grande, l' erudito, il nobile, il pulito, il facile, & il dilettevole, tanto al sapiente, quanto all' ignorante; tutte cose, che difficilmente si trovano in un solo huomo, che dovrebbe esser imitato da tutti i seguaci di buon gusto della Musica.

## Esempio VIII.

Di Antonio Lotti.

Esatto dalla di lui Opera:  
Duetti, Terzetti, e Madriga-  
li a più Voci.

(r)

Tanto è ver che nel Ver no è

L' Opera, dalla quale si è estratto una parte del primo Terzetto, ci dimostra abbastanza il merito dell' Autore, e il credito, che si acquistò a suoi tempi, per cui dall' essere stato destinato Organista della Ducale di S. Marco in Venezia li 31. Luglio 1693., e d' aver posto in Musica varj Drammi per Venezia, e per altre Città, passò poscia li 4. Aprile 1736. ad essere eletto per Maestro della suddetta Cappella,

Parte Seconda.

I

per



## FUGA A TRE VOCI.

(2)  
Tant'è ver che nel Ver no è ca ro il ver -

(3)  
ca ro il ver de e fol si sti ma il ben quando si per de si per -

(4)  
Tant'è ver che nel Ver no è ca ro il ver -

(5)  
de e fol si sti ma il ben quando si per de si per -

(6)  
de e

per cui servizio furono sempre scelti Uomini di gran valore. In questo Esempio vien proposto al Num. (1) un Soggetto dal Basso alla Quinta del Tuono, che discende alla Fondamentale, a cui risponde il Tenore al Num. (2) all' Ottava del Tuono discendendo alla Quinta, ed ecco formata una Fuga del Tuono, come particolarmente

rilevasi dalle Note del Tenore sopra le parole: *che nel verno*;

*che nel ver no*

le quali Note non rispondano Realmente al Basso, il quale sopra le stesse parole varia



# FUGA A TRE VOCI.

67

de e sol fi stima il ben quando fi per - de fi per -

de e

(8)

sol fi stima il ben quando fi per de Tanto è ver che il

3 6 5 5  
4 4 3

de e sol fi sti ma il ben quan do fi per de

sol fi sti mail ben quando fi per de fi per de

(9)

Ver no è ca ro il yer de e sol fi sti mail

che nel ver no

varia le Note.

Esponde poi l'istesso Basso al Num. (3) un

Contrassoggetto composto di Figure alquante diverse da quelle del primo Soggetto, artificio usato, come si è notato qui sopra all'Esempio VI. pag. 48. affinchè un Soggetto faccia più risaltar l'altro. All'Ottava sopra del Basso risponde al primo Soggetto il Contralto al Num. (4), e il Tenore al Num. (5) risponde al Contrassoggetto proposto dall'istesso Basso; e questo di nuovo al Num. (6) ripiglia il medesimo



## FUGA A TRE VOCI.

(10)  
Tant'è ver che nel Ver no è

(11)  
e sol si stima il ben quando si

ben quando si per - de si per - de

(13)  
ca ro il ver de e sol si stima il ben quando si

per de si per - de

(12)  
e sol si stima il ben quando si per de

simo Contrassoggetto, a cui risponde al Num. (7) il Contralto all' Ottava sopra, tanto che, venendo a formare la Cadenza in *A la mi re*, ripiglia di nuovo il Basso al Num. (8) il primo Soggetto in *E la mi* seconda della Corda fondamentale *D la sol re*; e dall' *E la mi* passa al Num. (9) col Contrassoggetto a *B mi* Sesta del Tuono fondamentale, il quale *B mi* richiede Terza minore, perchè, a tenore di quel principio indicato nella Prefazione, che i Tuoni di Terza maggiore, e che conseguentemente hanno Sesta minore, le Terze dell' una, e dell' altra sono sempre minori, e da ciò rilevasi, che nella Modulazione dei Tuoni di Terza Maggiore, che ascende di Quinta in Quinta, devono accompagnarsi le Note del Basso con Terza Maggiore,



# FUGA A TRE VOCI.

69

per de quan do si per de si per de  
sol si sti ma il ben quan do si per de quan do si

quan do si perde si per de quan do si per de e  
per de si per de quan do si per de si per de (15)  
quan do si per de si per de Tant'è ver che nel'

giare, o Minore, secondo, che richiede il Tuono fondamentale della Composizione, come ci dimostra il Basso seguente:



Da questo Basso scor-

gesi, come la Seconda del Tuono richiede per accompagnamento la Terza Minore, così



## FUGA A TRE VOCI.

fol si stima il ben quan do si perde quan do si per de

e fol si stima il ben quando si per de Tant'è ver che nel Ver no è

Ver no è ca ro il ver de e fol si stima il ben quando si

quan do si per de si per de

ca ro il ver de quan do si per de e fol si stima il ben quando si per -

per - de quando si per de e fol si stima il ben quan - do si perde quan -

così pure la Setta del Tuono per le ragioni addotte nella Prefazione di questa Seconda Parte. Rammentisi il Giovane Compositore di quanto si è detto nell' accennata Prefazione, cioè esser necessario al Compositore di Musica il diligentemente esaminare, e scoprire la natura, e le qualità particolari del Soggetto, che si propone, affinchè possa condurlo in quel modo, che giudicherà più conveniente, e secondo che richiedono le circostanze. Ripiglia poi il Contralto al Num. (10) il primo Soggetto alla Quinta di *B mi*, e il Tenore al Num. (11) in *B mi* il Contralto soggetto



# FUGA A TRE VOCI.

71

Tant'è ver che nel Ver no è ca ro il ver de quan -  
 de e sol si stima il ben quando si per de si per de e sol si stima il  
 - do si per de e sol si stima il ben quando si per de si per - de  
 - do si per de e sol si stima il ben quando si per de quan do si  
 ben quando si per de quan do si per de e sol si stima il  
 e sol si stima il ben quando si per de quan do si per -

soggetto; così pure il Basso al Num. (12), e il Contralto al Num. (13). Al Num. (14) il Basso riassume le parole: *quando si perde*, e ne forma un piccolo Soggetto, il quale artificialmente modulato dalle altre Parti, dopo il ripiglio del primo Soggetto fatto dal Basso in *E la mi Terza Minore* al Num. (15), si riconduce al Tuono fondamentale di *D la sol re*. Giunto al Num. (16) ripiglia il Contralto il primo Soggetto, e unendovi il Contraltosoggetto assieme col nuovo Soggetto indicato al Num. (14), viene a formare un bell' innesco dei tre Soggetti, e conduce lodevolmente a fine questa Fuga, nella quale ha saputo unire con il buon gusto proprio di tal stile tutta la finezza dell' Arte.



## FUGA A TRE VOCI.

per de quando fi per de.

ben quan do fi per de.

de quan do fi per de.

## FUGA A QUATTRO VOCI.

## Esempio I.

Di Giovanni Pier-Luigi  
da Palestrina.

Estratto dal Libro Secondo de' Ma-  
drigali a 4. Voci.

(4) Al la

(3) Al la ri va del Te -

(2) Al la ri va del Te - bro del

(1) Al la ri va del Te bro

Fu tenuta in tanto pregio, e stima la Musica de' Madrigali nel Secolo XVI., che fecero a gara i Compositori di quel tempo per fare spiccare il loro valore, non solo nella Musica Sagra, ma singolarmente nella Profana, affine di rendersi singolari in due Stili fra di loro opposti; tanto più che, non essendo per anche introdotta nè la Musica Concertata per la Chiesa, nè la Drammatica per il Teatro, perciò posero tutto lo studio per far risaltare la Musica de' Madrigali. Sopra di questa Musica abbiamo alcu-



## FUGA A QUATTRO VOCI.

73.

ri va del Te bro - Gio - vi net to vidd' io va -

bro del - Te bro Gio vi net to vidd' i o

Te - bro Gio vi net to vidd' i o Gio - vi net -

Gio - vi net to vidd' i o va go Pa sto re

alcuni particolari avvertimenti pubblicati da D. Pietro Pontio Parmigiano, il quale, dopo d'aver dimostrato in forma di Dialogo il modo di comporre Mottetti, Messe, Salmi, Magnificat, Lezioni della Settimana Santa, e Ricercari, così soggiunge: *Le invenzioni del Madrigale debbono esser brevi, non più di due tempi di Semibrevi, over di tre: Etore: Perché vogliono esser così brevi queste invenzioni? Paolo: La cagione è, che s' altramente fossero, non sarebbero proprie del Madrigale: Etore: Ho inteso la cagione, seguitate: Paolo: Vi fo anco sapere, che il suo proprio è di fargli delle Semiminime assai, & anco delle Minime fatte in Sincopa. Sappiate ancora, che spesso volte le Parti debbono andare ugualmente insieme, con moto però veloce di Minime, over di Semiminime. Si deve aver osservanza grandissima di seguir le parole, come se trattano di cose dure, & aspre; trovar di quelli passaggi duri, & aspri, se anco le parole tratteranno discorrere, over di combattere; convien fare la compositione sia veloce rispetto a quella di prima. Se le parole ragioneranno di cadere, overo innalzarsi, sarete avvertito di far le parti della vostra compositione, che vadano per grado congiunto, over disgiunto abbassandosi, over alzandosi, come fece Orlando (Lallo) nel fine del Madrigale del primo libro a cinque voci, cho dice: Già mi fu col desire =, ove le parole dicano: Alto Soggetto alle mie basse rime =, dove alza le parti, che discendano con intervallo di cinque voci. Ma siccome gli Avvertimenti, e le Regole, che da que' primi Maestri si praticavano ne' Madrigali, avendole essi apprese nello Studio delle prime Regole del Contrappunto, le giudicarono facili d' apprendersi altresì da qualunque Compositore, perciò non si diedero gran premura di lasciarle scritte; onde conviene, se non tutte, almeno in parte rilevarle dalle stesse loro Compositioni, affinché il Giovane Compositore possa approfittarsene, e farne prudente uso, secondo le circostanze, che se li presenteranno. Non v' ha dubbio, che la Modulazione praticata nella Musica sacra di quei tempi non fosse molto ristretta, talche, fuori del passaggio dalla Fondamentale alla Quinta, o alla Quarta del Tuono, con farvi qualche breve fermata, e Cadenza, rare, anzi rarissime volte incontrasi alcun passaggio a qualunque altra Corda; e se questo ritrovasi, egli è passeggero, e di volo, talchè non rendesi che poco, e quasi nulla sensibile. Ne' Madrigali però ebbero premura d' introdurre qualche Modulazione straordinaria, affine di esprimere con maggior forza alcun particolar sentimento richiesto dalle parole. Una delle principali attenzioni, e premure, che avevano quei Compositori, e che veniva a formare il carattere distintivo di tali Compositioni, si era l' introdurre dei Contrappunti doppj di tutte le Specie, come in appresso verremo esponendo. Incontrasi in oltre alcuna volta, secondo che il sentimento delle parole lo richiede, qualche Corda alterata, o col  $\sharp$ , o col  $\flat$  molle; così pure qualche Salto d' Intervallo falso, o alterato, o diminuito; e ciò sempre più ritrovasi praticato*



## FUGA A QUATTRO VOCI.

go Pa stor va go Pa sto re Gio vi netto vidd'io vago Pa -

va go Pa - sto - re Gio - vi net to vidd'io o va -

to vidd'io va go Pa sto re Gio vi net to vidd'io va -

Gio - vi net to vidd'io vidd'io va go Pa -

cato da' Maestri nell' avanzarsi del tempo, e nell' accostarsi a' giorni nostri. Esposti gli accennati avvertimenti, vengo ora a rilevare quanto di singolare ritrovasi in questo Madrigale. L' Autore di questa Composizione fu il tanto celebre, e rinomato Giovanni Pier-Luigi da Palestrina. Il singolar merito di questo grand' Uomo è sì chiaro, e luminoso presso di tutti i Professori di Musica, che concordemente s' uniscono nell' approvare come giustissimi gli elogi di due eccellenti Cantori della Cappella Pontificia Matteo Fornari, e Andrea Adami da Bolsena. Il primo (Narraz. Ist. dell' Origine, progresso &c. della Pontif. Cappella MSS.) di lui così parla: *meritò il titolo di Principe della Musica; l' altro (Osservaz. per ben regolare il Coro della Cappella Pontificia pag. 170.) Nacque povero di beni di fortuna, ma così ricco d' ingegno, che ben presto si rendè lo stupore non solo di Roma, ma ancora del Mondo tutto, di che ne fanno indubitata fede tante sue Opere date alle Stampe, che sono lo specchio di tutti i Professori . . . morì li 2. febbrajo 1594.* In quanta stima fosse tenuto dai Maestri di quei tempi, rilevasi altresì da una Raccolta di Salmi a cinque Voci di varj Autori stampata nell' anno 1592., e dedicata a questo insigne Compositore, gli Autori della quale sono i seguenti: D. Gio: Matteo Asula Veronese, P. Costanzo Porta Cremonese Minor Conventuale, P. Ippolito Bacchi, D. Pietro Poncio, P. Orazio Columbani Veronese Minor Conventuale, D. Domenico Lauro, Gio: Croce Chiozzotto, Girolamo Vespa Napolitano, D. Gio: Giacomo Gastoldi di Caravaggio, Nicola Parma, Gio: Cavaccio, Leon Leoni, Paolo Bozio, Agostino Corona. Del sopraccennato insigne Autore, come dissi, è il Madrigale, che imprendiamo ad esaminare. Il Tuono di questa Composizione è *C sol fa ut*, che secondo l' opinione di que' tempi era il Duodecimo Tuono, ma secondo l' opinione di poi proposta dal Zarlino, dopo la prima, e seconda delle sei Edizioni delle Istituzioni Harmoniche, nelle quattro ultime Edizioni, viene ad essere del primo Tuono, perchè egli mutò le sede, non solo degli otto Tuoni, ma ancora dei dodici Tuoni; e siccome dalla Scuola di Roma non fu abbracciata questa sua ultima opinione, per non iscostarsi dal sistema della Chiesa, che non ha stabilito che otto Tuoni, cominciando dalla Corda di *D la sol re*, come nella prima Parte di questo Esemplare è stato dimostrato; perciò penso più ragionevole lo stabilirlo del Duodecimo Tuono, uniformandomi in ciò al Sistema proposto in un Trattato MSS. da Gio: Maria Nanino coetaneo, e discepolo dell' Autore di questo Madrigale. Su 'l principio dal Basso vien proposto al Num. (1) un' Attacco alla Quinta del Tuono, e alla Quinta sopra al Num. (2) vi risponde il Tenore, e all' Ottava sopra vi rispondono al Num. (3), e (4) il Contralto, e il Soprano. Oltre l' unione, e il naturale intreccio delle Parti di questo primo Verso, dobbiamo notare, che l' Autore non ha avuta difficoltà alcuna, che il Tenore risponda in *D la sol re* seconda.



# FUGA A QUATTRO VOCI.

75

Ho - re mandar tai vo ci fuo - re  
 go Pa Ho re man dar tai vo ci fuo re  
 go Pa Ho re mandar tai vo ci fuo - re fa -  
 Ho re mandar tai vo ci fuo re  
 fa tia ti fa tia ti cru da  
 fa tia ti fa tia ti o cru - da De -  
 tia ti fa tia ti fa tia ti o cru - da  
 fa tia ti fa tia ti o cru da De -

conda del Tuono, ma siccome ha avuta l'attenzione di condurre una tal Risposta per le Corde naturali, e coerenti più al Tuono di *C sol fa ut*, che alla Risposta rigorosa, che richiede la Fuga, non v'è luogo a condannare la Risposta, come aliena dal Tuono, il quale, essendo composta la di lui Ottava di una Quinta, e d'una Quarta, ci conduce a star entro i limiti di queste due accennate Consonanze. Oltre di che la natura de' Madrigali è tale, che cerca più tosto l'espressione delle parole, che l'esattezza, e rigore delle Fughe, come praticarono i primi Maestri dell'Arte nelle Composizioni Ecclesiastiche di Messe, Salmi, Inni, Mottetti, ed altre consimili: passa poi al secondo Verso: *Giovinetto vidd' io vago Pastore*, con un' intreccio di Mu-



## FUGA A QUATTRO VOCI.

De a del la mia a cerba & re - a ma

a del la mia a cerba & re - a ma dir non puo -

De a del la mia a cer ba & re - a

a del la mia a cer ba & re a ma dir non

dir non puo te mor - te ch' il duol l' an ci fe

te mor - te ch' il duol l' an ci fe ahi

ma dir non puo te mor - te ch' il duol l' an ci - fe ahi mi -

puo te mor te ch' il duol l' an ci fe ahi

fica vaga, e gentile, condotta con tutta la finezza dell' Arte, e la naturalezza dell' Armonia, e della Modulazione. Le parole del terzo, e quarto Verso: *Mandar tai voci fuore: Satiati cruda Dea*: sono espresse con una Musica, che dimostra la veemenza, e agitazione, che prova il Pastore, il quale, nel rimproverare la crudeltà della Dea, naturalmente alza sempre più la voce, come artificiosamente ha praticato il valente Compositore sopra le parole: *Mandar tai voci fuore*: con una Musica in tutte le quattro Parti, che si alza di Terza in Terza, e in tal modo viene a dimostrare, e l'artificio con le Risposte reali delle Parti, e l'espressione singolare delle parole. Si rende poscia assai pregiabile la Musica del quarto Verso, ove il Compositore propone un' Attacco in cui le Parti coll' affollarsi, e restringersi l'una dietro l'altra, esprimono mirabilmente il rimprovero indicato dalle parole: *Satiati cruda Dea*. Rilevasi inoltre ai Numeri (5), (6), e (7) l'uso delle Dissonanze praticato solamente, quan-



# FUGA A QUATTRO VOCI.

77

ahi mi se ra bil for te ahi mi -

mi se ra bil for te ch' il duol m'anci - fe

fe ra bil for - te ch' il duol m' an - ci - fe ahi

mi se ra bil for te ch' il duol m' an ci fe

fe ra bil for te.

ahi mi se ra bil for te.

mi se ra bil for te ahi mi se ra bil for te.

ahi mi se ra bil for te.

quando il senso delle parole lo richiede. In fatti la Settima, la Nona senza preparazione accompagnate dalla Terza non riscontransi che di raro nei Maestri del Secolo XVI. Di più dobbiamo riflettere, che nella Musica sacra di que' tempi non praticarono tali Dissonanze, perchè per la quantità de' Cantanti era difficile l' eseguirle con una perfetta intonazione; ma ne' Madrigali, che erano cantati da più perfetti, e da quei soli, che richiedeva la Composizione o a quattro, o a cinque Voci, era facile, che venissero intonati con ogni esattezza. Il sesto Verso: *Ma dir non puote morte:* vien espresso con una Musica dalle quattro Parti, che cantano con Note talmente profonde, che esprimono, come prima di proferir la parola *Morte*, restò ucciso dall' afflizione il Pastore, il che vien molto ben espresso dalla Cadenza sospesa segnata col (\*), e immediatamente passa alle parole del settimo Verso: *Che il duol l' anco se:* con una Cadenza formale; Finalmente arriva all' ultimo Verso: *Ahi miserabil forte:* dove fa spiccare una Musica in tutte le quattro Parti per se stessa maravigliosamente espressiva del senso enfatico delle parole.



## Esempio II.

Di Luca Marenzio.

Estratto dal Libro Primo de' Madrigali a 4. Voci.

Ahi dif pie ta ta mor -

Ahi dif pie ta ta mor -

Ahi dif pie ta ta mor -

Ahi dif pie ta ta mor -

te ahi cru del vi ta l'u nam' ha post' in do -

te ahi cru del vi - ta l'u no m' ha post' in do -

te ahi cru del vi ta l'u no m' ha post' in do glia &

te ahi crudel vi - ta l'u no m' ha post' in do glia &

Il singolar merito di questo celebre Compositore di Madrigali ci vien descritto da Andrea Adami (loc. cit. pag. 185.) con questo magnifico elogio: *Luca Marenzio di Coccalia, Diocesi di Brescia; fu Discepolo di Giovanni Contino, e per la fecondità del suo ingenio, s' approfittò talmente nell' arte del Contrappunto, inclinando a comporre Madrigali, che riuscì il Cigno più soave, che abbia avuto lo Stil Madrigalesco, di modo, che dopo la sua morte, furono più volte ristampati i suoi Madrigali . . . Fu Maestro di Cappella del Cardinal Luigi d' Este; fu caro per la virtù ai maggiori Principi d' Europa, e sopra tutti al Re di Polonia, a cui servì molti anni; ritornato in Roma, fu ammesso nella nostra Cappella amato da tutta la Corte Romana, e particolarmente dal*

Car-



# FUGA A QUATTRO VOCI.

79

glia l'al tra mi tien

glia ha spen - te l'altra mi tien

mie speranz' a cer ba ment' ha spen - te l'al tra mi tien

mie speranz' a cer ba ment' ha spen te l'al tra mi tien

qua giù con - tra mia vo glia &

qua giù con - tra mia vo glia & lei che fe ne

qua giù con tra mia vo glia & lei

qua giù con tra mia vo - glia & lei che

*Cardinal Cintio Aldobrandini Nipote di Clemente VIII. Morì ai 22. Agosto 1599. I due primi Versi di questo Madrigale sono animati da una Musica, che esprime con gran forza la spietatezza della Morte, e la crudeltà della Vita. In essa pure riscontrasi un' artificiosa collocazione, e disposizione delle Parti, procedendo per moto discendente le due estreme, e per moto ascendente le altre due di mezzo, le quali assieme vengono a formare un' Armonia tutta mesta, e dolente. Ma siccome questa Musica è a quattro Voci, è da notarsi, come giudiziosamente il Compositore ha posta la maggior forza dell' espressione nelle due Parti estreme, cioè nel Basso, e singolarmente nel Soprano, come quello che si rende più delle altre Parti sensibile all' orecchio. Sopra le parole del terzo Verso: L' uno m' ha post' in doglia: scopresi un piccolo Contrappunto doppio fra il Basso, e il Soprano, che rovescia il Contrappunto all'*



## FUGA A QUATTRO VOCI:

lei che se n'è gi ta seguir non pos so seguir non pos - so ch'el-

gi ta & lei che se n'è gi ta seguir non pos so

che se n'è gi ta se guir non pos so & lei che se n'è gita se guir non pos so

se ne gi ta seguir non pos so & lei che se n'è gi ta se guir non pos so ch'el-

- la nol con sen te nel mez zo del mio cor

ch'el la nol con sen te nel mezzo del mio cor

ch'el la nol con sen te ma pur o gnor pre sen te nel mezzo del mio

- la nol con sen te ma pur o gnor pre sen te

all' Undecima acuta. Alle parole: *Et mie speranze acerbamente ha spente*: incontrasi una Musica con un' Andamento discendente per il corso d' un Ottava formata dal Basso, e accompagnata ciascuna Nota dal Tenore con Sesta, il qual accompagnamento si trova sovente praticato da' Maestri di quel tempo, e che in questo luogo esprime convenientemente il senso delle parole. Con gran vivezza vengono espresse le parole: *Et lei che se n'è gita seguir non posso*: con un moto celere per mezzo delle Figure di Semiminime, che manifesta a meraviglia il cordoglio indicato dalle parole: *per non poter*



# FUGA A QUATTRO VOCI.

81

Ma don na fie - de & qual'è la mia vi ta & qual'è la mia

Ma don - na fie de & qual'è la mia vi ta

cor Ma don na fie de & qual'è la mia vi ta el la fel

Ma don - na fie de el la s'el -

vi - ta & qual'è la mia

& qual'è la mia vi ta el -

ve de el la fel ve de & qual'è

ve de & qual'è la mia vi ta & qual'è la mia vi ta

*poter seguir la morte; e alle parole: ch' ella nol consente, ma pur ognor presente: ripiglia le Figure di Semibreve, e minime, con cui forma un Contrappunto unito con le Parti, che rendono una grata Armonia. Le parole altresì: nel mezzo del mio cor Madonna siede: sono molto ben' espresse; e in fine dall' ultimo Verso: Et qual' è la mia ella se 'l vede: L' Autore propone un bell' Attacco artificiosamente condotta da tutte le Parti, che terminano con una Cadenza detta volgarmente Plagale.*

Parte Seconda.

L



## FUGA A QUATTRO VOCI.

vi ta el - la fel ve de.

la fel ve de el la fel ve de.

la mia vi ta el la fel ve de.

el - la fel ve de.

## Esempio III.

Di Luca Marenzio.

Estratto dal primo Libro de' Madrigali a 4. Voci.

Ma per me las -

Ma per me -

Ma per me -

Quest' altro Madrigale, parto anch' esso ben degno dello stesso Autore, merita tutta l'attenzione dei Giovani Compositori per ben comprenderne gl' ingegnosi artificj usati dal suddetto Autore intorno all' Arte del Contrappunto, che oltre la singolar' espressione de' varj sentimenti delle parole, in esso contengono. E affinchè i Giovani ne possano gustare la finezza, e ritrarne il necessario profitto, noi gli andremo ad uno ad uno mettendo loro sotto degli occhi. Il primo, che ci si presenta, è la stretta unione delle Parti, che dal principio del Madrigale al Num. (1) viene usata dall' Auto-



# FUGA A QUATTRO VOCI.

83

Ma per me laf - fo

fo tor na noi più gra -

laf - fo tor na noi più gra -

laf - fo tor na noi più gra -

tor na noi più gra vi fof pi ri che dal

vi fof - pi - ri che dal cor

vi fof pi - ri che dal cor

vi fof pi ri che dal cor che dal

**Autore** fino al Num. (1), e non ostante questa unione, viene a sfuggire gli Unifoni, cosa, abbenchè molto difficile, tanto però inculcata da' Maestri dell' Arte, per la ragione assegnata nella Prima Parte di questo Esemplare alla pag. 18. 19. stante che privano le Composizioni di quell' Armonia, che è il principale, e più bel pregio della Musica in Contrappunto. Dal Num. (2) sino al Num. (3) incontrasi un Contrappunto con varie Imitazioni artificiose, le quali, abbenchè le Parti si muovano con Salti di Quarta, o di Quinta, o di Ottava, ciò non ostante sono talmente con-



cor pro fon do trag - - ge quel la ch' al Ciel

pro fon do trag ge quel la ch' al Ciel se ne por-

- pro fon do trag ge quel la ch' al Ciel se ne por-

dal pro fon do trag - - ge quel - la ch' al Ciel se

se ne por tò le chia - - vi e can tar au gel -

tò le chia vi e can tar au gel -

tò le chia vi le chia - - vi

ne por tò le chia - - vi

condotte, col dar campo una Parte all' altra, che conservano però quella stretta unione quì sopra accennata, e da ciò deve persuadersi il Giovane Compositore, che quanto più sono unite le Parti, tanto più risalta l' Armonia, perchè questa dipende dalla loro unione, come c' insegna l' esperienza. Oltre di che, dall' unione viene obbligato ognuno de' Cantori con maggior forza, ed energia ad eseguir la propria Parte. Dal Num. (3) fino al Num. (4) vedesi dall' Autore composta una Musica sopra le parole: *E cantar gli augelletti*: tutta gaja, e brillante, in cui le due Parti acute vicendevolmente



# FUGA A QUATTRO VOCI.

85

let ti a cantar augel let ti a cantar augel let ti

let ti e cantar gli augel let ti e cantar gli augel let ti

e cantar gli augel let ti e cantar gli augel let ti e cantar gli augel -

e cantar gli augel let ti e cantar gli augel let ti e cantar gli au gel -

e fio rir e fio rir

e fio rir piag ge e fio rir piag -

let ti (4) e fio rir piag ge e fio rir piag -

let ti e fio rir e fio rir

mente con le altre due Parti gravi si rispondono tanto le une, che le altre con un' Andamento quasi sempre fra di loro cannisando di Terza, o di Sesta, perchè l'Autore ha avuta l'attenzione in tal' Andamento di evitare il sospetto di due Ottave, come apparisce dal Contralto col Basso, e dal Soprano col Tenore, ogni qual volta che (in vece dell' Ottava) non avesse accompagnato con Quinta il principio dell' Andamento replicato tre volte da ciascuna delle Parti. Viene in oltre a dimostrare il Compositore la di lui premura, acciocchè in ogni principio di Battuta vi  
fiano



piog ge e'n bel le Don ne honef te at -

- ge e'n bel le Don ne honef te at -

- ge e'u bel le Don ne honef te at -

(5)

(6)

ti fo a - vi fo - no un de - ser to fo no un de ser to

ti fo a - vi fo no un de ser to fo no un de -

ti fo a - vi fo no un de ser to

fo no un de ser to fo no un de -

fiano quegli Accompagnamenti di Terza, Quinta, e Ottava, che costituiscono la perfetta Armonia. Passa quindi dal Num. (4) al (5) con un piccolo Attacco, che, oltre una stretta unione delle Parti, esprime mirabilmente il sentimento delle parole: *e fiorir piagge*: poscia dal Num. (5) con un Contrappunto semplice a tre Voci giunge al Num. (6) col proporre un ben inteso Attacco discendente di Terza, in cui le Parti, per dar luogo l'una all'altra, vanno fra di loro sincopando, eccettuato il Basso, il quale dovendo servire alle altre Parti per sostegno della Battuta, non usa



# FUGA A QUATTRO VOCI.

87

- e fe - re af - pre e fel - vag -

- fer to e fe re af pre e fel vag -

- e fe re af pre e fel - vag -

fer to e fe re af pre e fel vag ge -

ge fo no un de fer - to e fe re af pre fel -

ge fo no un de fer to e fe - re af -

ge fo no un de fer to e fe -

fo no un de fer to e fe re af -

issa, che le Minime senza Sincopa l'una nel battere, l'altra nel levare, e in questo modo viene giudiziosamente ad esprimere il senso delle parole: *sono un deserto*: Osservisi, come nel principio di quest' Attacco il Tenore in luogo di rispondere all' Attacco proposto, usa un' Andamento diverso, il quale serve per sempre più dar forza, e far risaltar l'Attacco delle altre tre Parti. Un bell'intreccio di Legature riscontrasi sopra le parole: *e fere aspr' e selvagge*: condotto artificialmente fino a tanto che ripiglia l' Attacco, in cui tutte le quattro Parti sincopando esattamente rispondano al proposto Soggetto.

Non



vag - ge.

pr' e fel vag - ge.

re af - pr' e fel vag ge.

pr' e fel vag - ge.

Non v' ha dubbio, che gli Andamenti di Sincopa usati opportunamente, ogni qual volta però siano accompagnati da Note di ugual valore, che urtano contro la Sincopa, non diano singolar piacere agli Uditori. Ma però osservar deve il Giovane Compositore nel cominciare questi Andamenti di collocar in luogo proprio le Parti, che sincopano, affinchè possano proseguire senza ostacolo l' Andamento; e che il Basso specialmente si astenga dal sincopare affine di sostenere le altre Parti.

## Esempio I V.

Di Luca Marenzio.

Estratto dal citato Libro Primo  
de' Madrigali a 4. Voci.

Zef fi ro tor na e 'l

Zef fi ro tor - na e 'l

(1) Zef fi ro tor na e 't

E 'l

La scelta di questo terzo Madrigale dello stesso Autore non è stata fatta, che a fine di dimostrare ai Giovani Compositori uno de' più singolari pregi della Musica de' Madrigali



# FUGA A QUATTRO VOCI.

89

bel tem po ri me na Zef - fi ro tor na Zef fi ro tor na e 'l

bel tem po ri me na Zef fi ro tor - na e 'l

bel tem po ri me na Zef fi ro tor na e 'l

bel tem po ri me na Zef - fi ro tor na e 'l

bel tem po ri me na e i fior e i fior

bel tem po ri me na e i fior e i fior e

bel tem po ri me na e i fior e i fior

bel tem po ri me na e i fior e l' her be e i

gali praticata dai Maestri del Secolo XVI. Questo singolar pregio consiste nella gran naturalezza, e dolcezza che vi si scorge nell' unione delle Parti in Contrappunto, e nella Melodia di ciascuna Parte, e loro retta collocazione, cose tutte, che sempre più rendono aggradevole l' Armonia, e le quali, siccome io penso che manchino nella Musica de' nostri tempi, non ostante che si pretenda giunta all' ultima finezza del buon gusto, e perfezione, così ho creduto vantaggioso partito per i

Parte Seconda. M Gio-



## FUGA A QUATTRO VOCI.

e l' her - be sua dol ce fa mi -

l' her - be sua dol ce fa mi -

e l' her - be sua dol ce fa mi -

fior e l' her be sua dol ce fa mi -

glia e gar rir e gar rir Pro gne e pian -

glia e gar rir Pro gne e pian -

glia e gar rir e gar rir Pro gne e pian -

glia e gar rir e gar rir e gar rir Pro gne e pian -

Giovani l' additar loro, come si trovino a maraviglia praticate dall' Autore in questa sua Composizione. Sul principio di questo Madrigale ci si presenta una Musica lieta, e galante, ove tutte le Parti ottimamente disposte cantano con melodia tale, che formano un' Armonia molto soave, e che esprime maravigliosamente il senso delle Parole. Passa poi l' Autore dal Num. (2) fino al (3) ad una Musica di diverso carattere, ove il Basso forma tre volte una Scala discendente di Quinta, sopra



# FUGA A QUATTRO VOCI.

91

- ger Fi lo me na e Pri ma ve ra can di da ver mi -

- ger Fi lo me na e Pri ma ve ra can di da ver mi -

- ger Fi lo me na e Pri ma ve ra can di da ver mi -

- ger Fi lo me na e Pri ma ve ra can di da ver mi -

glia ri - don ri - don' - i pra -

glia ri - don ri - don' - i pra -

glia ri - don ri - don ri don' i pra -

glia ri - don ri - don' - i pra -

pra la quale le altre Parti introducano un' Attacco, o piccola Fuga d' Imitazione di due sorta per cui ne viene a sentirsi un' Armonia dolce, e artificiosa. Due osservazioni deve fare in questo pezzo di Musica il Giovane, che si applica a quest' Arte; l' una si è, che in tutti i luoghi, ove trovasi notato l' Aferisco (\*), l' Autore non ha avuto alcuna difficoltà di evitare il dabbio di due Quinte con una sola Cromma, la qual cosa, che possa praticarsi, con l' Autorità di Antimo Liberati si è



## FUGA A QUATTRO VOCI.

ti e 'l Ciel e 'l Ciel si raf se re na

ti e 'l Ciel e 'l Ciel si raf se re na

ti e 'l Ciel e 'l Ciel e 'l Ciel si raf se re na

ti e 'l Ciel e 'l Ciel e 'l Ciel si raf se re na

Gio ve s'al le gra Gio ve s'al le gra di mi rar sua

Gio ve s'al le gra Gio ve s'al le gra di mi rar sua

Gio ve s'al le gra Gio ve s'al le gra di mi rar sua

Gio ve s'al le gra Gio ve s'al le gra di mi rar sua

dimostrato nella Prima Parte di questo Esemplare alla pag. 68. 69. L'altra è, che le Note discendenti di questo Basso sono accompagnate sempre con Quarta, il che fu praticato dagli Antichi, per le ragioni notate nella Prima Parte di questo Esemplare alla pag. 225. 226. Dal Numero poi (3) fino al (4) ha composta una Musica, che al vivo esprime la Favola narrata da Ovidio (Metam. lib. 6. Fab. 8.) delle due Sorelle Progne, e Filomena convertite in Lusignuolo, e Rondinella, che piangono



## FUGA A QUATTRO VOCI.

93

fi glia l'a - ria l'ac qua e la

fi glia l'a - ria l'ac qua e la

glia l'a - ria l'ac qua e la

di mi rar sua fi glia l'a ria l'ac - qua e la

ter ra è d'a mor pie - - na

ter ra è d'a mor è d'a mor è d'a mor pie na

ter ra è d'a mor pie na è d'amor pie na

ter ra è d'a mor è d'a mor è d'a mor pie na

gono con Canto flebile, e melanconico la loro disgrazia. Passa quindi dal Num. (4) fino al (5), ove con una Melica tutta gaja esprime il verdeggiar della Primavera, il fiorir de' Prati, e la serenità del Cielo. Cresce poi maggiormente la vivacità della Musica, che incontrasi dal Num. (5) al (6), la quale con varj Attacchi esprime i varj sensi festevoli delle parole. Dal Num. (6) fino al terminar del Madrigale propone due Motivi, l'uno sopra le parole: *ogni animal*, e l'altro *d'amor*



## FUGA A QUATTRO VOCI.

ogn' A ni mal d'a mar fi ri con -  
 ogn' A ni mal ogn' A ni mal d'amar fi ri con -  
 ogn' A ni mal d'a mar d'amar fi ri con fi -  
 d'a mar fi ri con -  
 fi glia ogn' a ni -  
 fi glia ogn' A ni mal ogn' A ni -  
 - glia ogn' A ni mal ogn' A ni -  
 fi glia ogn' A ni mal d'a -

*fi riconfiglia:* i quali due Motivi vengono assieme intrecciati, e condotti con ispeciale chiarezza, e naturalezza delle Parti. Finalmente merita d'esser diligentemente osservata dal principio fino al fine la Musica di questo Madrigale per l'artificioso intreccio delle varie idee, e varj Passi dall' Autore introdotti, e da lui felicemente condotti, che fanno chiaramente conoscere quanto egli fosse fecondo d'Invenzioni, e felice nell'esprimere il sentimento delle parole, e il gran possesso, che aveva dell'



# FUGA A QUATTRO VOCI.

95

mal d'a mar fi ri con fi - glia.

mar d'a mar fi ri con fi glia.

mal d'a mar fi ri con fi - glia.

mar fi ri con fi glia.

dell' Arte del Contrappunto, senza del quale non è possibile, come l' esperienza c' insegna, che possa il Compositore eseguire, e condurre perfettamente qualunque idea, che li venga dalla mente somministrata, e qualunque Stile passato, presente, e che per l' avvenire sia per introdursi.

**Esempio V.**  
*Di Luca Marenzio.*

(1)

Vez zos' - au - gel -

Vez zos' - au - gel -

Vez zos' au -

La dolce Armonia, la viva espressione, e la condotta singolare della Musica composta sopra le parole di questo Madrigale m' hanno coadotto ad aggiungere agli altri an-



## FUGA A QUATTRO VOCI.

(2)

li in fra le

li in fra le ver di fronde

gel li in fra le ver di fronde

(3)

ver di fron - de tempran' a pro va

tem pran' a pro va

tem pran' a pro -

Tem pran' a pro va la sci -

tecedenti del celebre Autore ancor questo a maggior lume, e vantaggio del Giovane Compositore. Su 'l principio di questo Madrigale ci si presenta un' Andamento grazioso di Semiminime, e Crome delle due Parti superiori, nel mentre che il Tenore con Semibreve serve di fondamento alle due Parti acute. Nel passare alle altre parole della Poesia dal Num. (2) fino al (3) l' Autore propone un' altro Andamento di diverso carattere, in cui il Soprano, nel mentre che forma Semibreve com-



# FUGA A QUATTRO VOCI.

97

(4)

la fci vet te not - - - te mor - - -

la fci vet - te not te mor - - -

va la fci vet te not - te mor - - -

vet te not te la fci vet te not te mor - - -

- mo ra l' au - ra e fa e fa le fo - - -

- mo ra l' au - ra e fa e fa le fo - - -

- mo ra l' au - ra e fa e fa le fo - - -

- mo ra l' au - ra e fa e fa le fo - - -

composte di due Minime legate ascendenti, il Tenore, e il Contralto vanno scherzando assieme con un piccolo Attacco, che si va alzando di Tuono, fin' a tanto che giunto al Num. (3) vien proposto un Soggetto, che forma una breve, ma graziosa Fuga d' Imitazione. Poi ne propone un' altro d' ugal pregio, che termina al Num. (4), cioè un' Andamento di Semiminime puntate nel Basso, Soprano, e Contralto, che discendono, nel mentre che il Tenore con altro contrario Andamento di

Parte Seconda.

N

di



glie e l' on de e l' on de gar rir

glie e l' on de gar rir

glie e l' on de gar rir

glie l' on de gar rir gar -

gar rir che va riamen' el la per co te quan - do tac -

gar rir che va riamen' el la per co te quan - do tac -

che va ria ment' el la per co te quan - do tac -

rir che va ria ment' el la per co te quan do tac -

di Crome ascende fino alla Decimaterza, e viene così ad esprimere mirabilmente il mormorio dell' Aura. Nella Musica sopra queste parole: *e fa le foglie l' onde garrir, che variament' ella percote*; ci dimostra quanto fosse felice, e ingegnoso il valente Autore nel produrre tanta diversità d' idee di Musica esprime la varietà de' sentimenti delle parole. Giunto poscia al Num. (5) ci propone una Musica di carattere diverso, e opposto all' antecedente, e che adeguatamente accompagna il senso delle pa-



# FUGA A QUATTRO VOCI.

99

cion gl'au gel - - li al to rif pon de rif pon -

cion gl'au gel - - li al to rif pon de

cion gli au gel li al to rif pon de

cion gl'au gel li al to rif pon de rif pon de rif -

quan - do quan do can - tan can -

quan - do can - tan can -

quan - do quan do can - tan can -

pon de quan do quan do can - tan can -

parole: *quando taccion gli Augelli*: Al Num. (6) ancora fa risaltar con l'usica viva-  
ce, che varia al variar delle parole: *alto risponde*. Quando cantan gli Auger più lie-  
ve scote. Osservar deve attentamente il Giovane Compositore il gareggiamento delle  
quattro Parti su 'l principio di questo Num. (6), nel quale il Soprano risponde alla  
Decima, o sia alla Terza sopra del Basso, formando ambidue repplicatamente il Salto  
di Ottava; e il Tenore risponde all' Unissono al Contralto, formando ancor essi un

N 2

movi-



## FUGA A QUATTRO VOCI.

tan gl' au gei più lie ve sco

tan gl' au gei più lie ve sco

tan gl' au gei più lie ve sco

tan gl' au gei più lie ve sco

te fia cas' od ar te fia cas' od ar te

le fia cas' od ar te

te hor accom pagn' ed ho ra al terni ver -

te hor accom pagna ed ho ra fia

movimento più volte repplicato, diverso da quello del Basso, e del Soprano. Tal diversità di movimento artificiosamente è stata dall' eccellente Compositore introdotta, affinchè in ogni Battuta vi siano gl' Intervalli di Terza, Quinta, e Ottava, che formano la perfetta Armonia. In oltre è da notarsi, come le due Parti, Tenore, e Basso in questa circostanza escono fuori delle Righe: il che fu praticato dagli Antichi non solo dei Secoli XVI., e XVII., ma ancora del Secolo XV. abbenchè al-  
cuni



# FUGA A QUATTRO VOCI.

101

hor ac com pagn' ed

hor ac com pagn' ed ho - ra hor ac com pa gn' ed

- si lor sia cas' od art' hor ac com pagna &

cas' od ar te hor ac com pagna ed

ho ra alterna i ver - si lor ed ho ra al ternai ver -

ho ra - al ter na i ver - si lor ÷

ho ra al ternai ver si lor alterna i ver - si lor ÷

- ho ra al ter na i ver - si lor ÷ al-

cuni Maestri poco da noi lontani, ci abbian voluto far credere, che ciò non sia vero. Convien bersi avvertire, che essi nol fecero, se non di rado, e quando le circostanze lo richiedevano, come nel presente caso; e purchè le Parti non fossero fuor di modo scostate l'una dall'altra, stantechè l'unione loro è quella, che produce la buona Armonia. Giunto al Num. (7) sopra la parole: *sia cas' od Arte: hor accompagn', ed ora alterna i versi*: propone varj Andamenti a due Voci, che vengano



## FUGA A QUATTRO VOCI.

fi lor al ter na i ver - fi lor la Mu fi ca

al terna i ver - fi i ver - fi lor la Mu fi -

al ter na i ver - fi lor la Mu fi -

ter na i ver - fi lor la Mu fi -

la Mu fi ca o

ca la Mu fi ca o

ca la Mu fi ca o

ca o

no alternati ora dalle Parti acute, ed ora dalle Parti gravi, dando in questo modo una viva espressione alle parole, e formando anche qualche Contrappunto doppio, il quale abbenché sia dell'ultima specie accennata nella Prima Parte di questo Esemplare alla pag. 34. seg., ciò non essente per la naturalezza, e ben pensata disposizione merita ogni lode. Finalmente al Num. (8) sopra le parole: *la Musica ora*: vi si scorge una Musica dolce, e artificiosa, che sempre più manifesta il valore dell'egregio



## FUGA A QUATTRO VOCI.

103



gio Compositore, il quale in tutti gl' impegni di piccole Fughe d' intreccio delle Parti, di artificj, con uno Stile nobile, e sublime, fa conoscere ai Giovani Compositori, come con l' indefesso studio dell' Arte di Contrappunto, con l' esercizio quotidiano, e con l' osservazione esatta delle Composizioni dei Maestri più insigni nell' Arte, potranno giungere a quella perfezione cui ogni uno aspirar deve a misura delle proprie forze. Merita sopra tutto, che si osservi la naturalezza, e grata Melodia, che formano ognuna da se le quattro Parti, le quali abbenchè impegnate in tanta varietà d' Idee, nelle espressioni delle parole, nella costanza degli Accompagnamenti Armonici, nell' unione delle Parti, nell' esattezza delle Risposte alle Proposte, singolarmente d' Imitazione, ciò non ostante sempre conservano una Cantilena dolce, facile, e grata agli Uditori. Questo lodevolissimo metodo, quanto si vede universalmente praticato dagli eccellenti Compositori de' tempi andati, altrettanto si rende non molto curato a giorni nostri. Che però è necessario, che il Giovane Compositore usi ogni più distinta diligenza, e studio per bene impossessarsene, affinchè le di lui Composizioni abbiano, fra gli altri, questo sì raro, e distinto valore. Prima di passare dalla profana alla Musica sacra, avvertir deve il Giovane, che s' applica all' Arte del Contrappunto, come nel Secolo XVI. non praticarono i Compositori di condurre le Fughe de' Madrigali secondo il metodo usato nelle Messe, Mottetti, Inni, &c., ma si contentarono d' introdurre dei semplici Attacchi, brevi Proposte, piccoli Andamenti, e questi per lo più condotti secondo il metodo solito praticarsi nelle Fughe d' Imitazione. Non v' ha dubbio, che tali Fughe, abbenchè di *Stile infimo*, non abbiano un merito molto singolare, perchè essendo libero il Compositore nelle Risposte, e in tutto il corso della Fuga, ha un campo spazioso, singolarmente nel modulare, per renderle vaghe, e dilettevoli, e adattabili all' espressione delle parole, che è il più bel pregio della Musica de' Madrigali. Nell' avanzarsi poi il Secolo passato, piacque ai Compositori d' introdurre le Fughe, o Reali, o del Tuono, estendendole, e conducendole con quegli Artificj, e Regole assegnate da' Maestri dell' Arte. L' uno, e l' altro di questi metodi non può negarsi, che non rendasi pregievole tanto appreso de' Professori di Musica, che degli Uditori. Con tutto ciò però il metodo degli Antichi, che consiste quasi tutto nelle Imitazioni, rendesi più d' ogni altro vantaggioso ai Giovani Compositori, perchè fa d' uopo secondo le occorrenze praticarlo in qualunque sorta di Composizione, e di qualunque sorta di Stile.



## FUGA A QUATTRO VOCI.

Esempio V I.  
Di D. Antonio Pacchioni  
Modanese.

Questo insigne Compositore Autore di questa Fuga, che qui si propone per esempio, e scorta ai Giovani Compositori, apprese l'Arte del Canto sotto la disciplina di D. Marzio Ercoleo di Otricoli, Musico della Cappella Ducale di Modena, e celebre Maestro di Canto Fermo, e Figurato, come si manifesta dalle di lui Opere pubblicate con le Stampe. Studiò poscia l'Arte di Contrappunto sotto la direzione di Gioan-Maria Bononcini capo degli Strumenti della Corte di Modena, celebre ancor' esso per le diverse Opere pratiche stampate, e particolarmente per l'Opera intitolata *Musico Pratico*, molto utile per apprendere l'Arte del Contrappunto, ma essendo mancato al Pacchioni dopo pochi anni sopraggiunto dalla morte il Maestro, si diede con uno studio indefesso a spartire le Composizioni de' Maestri più classici, e singolarmente del Palestrina, e con ciò si rese uno de' più eccellenti Compositori del suo tempo, e dopo aver servito da Maestro di Cappella Rinaldo I. Duca di Modena, il Duomo, il Pubblico di quella Città, ed altre Chiese. Morì li 15. Luglio dell' Anno 1738. in età d'anni 84. In questa sua artificiosissima Fuga ritrovansi introdotti varj Soggetti, tutti condotti con maestria, chiarezza, e quel buon gusto proprio di tali Composizioni. Dissi proprio di tali Composizioni, affinchè restino persuasi i Giovani Compositori, che certi vezzi, certi passi bizzarri introdotti ai giorni nostri sono del tutto alieni da tal sorta di Composizioni, perchè le snervano affatto, e le privano di quella forza, che è il singolar loro carattere. Sei sono i Soggetti introdotti dall'Autore in questo Finale d' un suo *Confitebor*, e questi Soggetti sono quasi del tutto simili al principio dello stesso Salmo. Conduce i primi tre intrecciandoli assieme, e poscia gli altri tre. Il primo Soggetto segnato (1) vien proposto dal Soprano, al quale s'unisce il secondo Soggetto proposto dal Contralto segnato (2); il Tenore al Num. (3) risponde al primo Soggetto proposto dal Soprano; e il Basso al Num. (4) risponde al secondo Soggetto proposto dal Contralto. Al Num. (5) il Tenore propone il terzo Soggetto, già indicato poco avanti al segno (\*), nel mentre che il Soprano al Num. (6) alla Quinta sopra risponde al secondo Soggetto; poscia il Soprano al Num. (9) ripiglia il secondo Soggetto, e il Contralto al Num. (10) il primo Soggetto, così pure il Tenore al Num. (11), e il Basso al Num. (12); e dal Num. (13) fino al (14) s'incontrano li due Soggetti, secondo, e terzo, condotti in ristretto fino alla



# FUGA A QUATTRO VOCI.

105

ci pi o & nunc & fem - per fem - per & nunc & fem -

nunc & fem per fi cut e rat in prin ci pi o & nunc &

ci pi o & nunc & fem - per & nunc & fem -

nunc & fem per nunc & fem - per fi cut

per & nunc & semper fem per & nunc & semper

fem - per & nunc & fem per & nunc & semper

per fi cut e rat in prin ci pi o

e rat in prin ci pi o fi cut e rat in prin ci pi o &

Cadenza del Tuono. E qui vien proposto dal Contralto al Num. (10) il primo degli accennati tre Sogetti, a cui nell' istessa Corda risponde il Basso al Num. (11),  
*Parte Seconda.*



sem per & nunc & sem per

sem per & nunc & sem per & in fa cu la fa cu -

& nunc & sem per

nunc & sem per & in

& in fa cu la fa cu lo rum

lo rum A

& in fa cu la fa cu lo rum

fa cu la fa cu lo rum A men & in fa cu la

e il Tenore al Num. (23) risponde in *Alamire* al primo Soggetto, così pure il Basso al Num. (24), e il Soprano al Num. (25), nel qual tempo il Tenore al Num. (26) risponde al secondo Soggetto. Poesia le quattro Parti dal Num. (27) sino al (32) formano una piccola Fuga











# FUGA A QUATTRO VOCI.

109

(49) men A

(50) lo rum A men A

(51) men & in fa cu la fa cu lo rum

(52) men A

5 6 7 6 6 7 4

getto, a cui risponde il Contralto al Num. (37), così pure il Soprano al Num. (38), e il Tenore al Num. (39); il Basso però al Num. (40) ripiglia l'istesso secondo Soggetto, ma al Contrario, artificio lodevolmente praticato da più eccellenti Maestri, ogniquale volta che la necessità lo richiegga. Formata la Cadenza del Tuono, propone l'Autore il terzo Soggetto nel Tenore al Num. (41), al quale rispondano il Basso al Num. (42), il Contralto al (43), e il Soprano al (44), conducendosi alla Cadenza di *B fa* Terza del Tuono. Alla Quinta di questo Tuono ripigliano il Tenore l'istesso Soggetto al Num. (45), il Soprano al Num. (46), e il Basso al (47), nell'istesso tempo il Contralto al Num. (48) ripiglia il primo de' tre Soggetti, e poscia il Soprano al Num. (49), e il Contralto al (50) di nuovo ripigliano il terzo Soggetto; nel qual tempo il Tenore al Num. (51) di nuovo introduce il primo Soggetto, e il Basso al Num. (52), col Tenore al Num. (53) riassumano il secondo Soggetto. Introducano pure il secondo Soggetto il Contralto al Num. (54), e il Basso al Num. (55), nel qual tempo il Soprano ripiglia al Num. (56) il primo Soggetto, e il Tenore al Num. (57) il secondo Soggetto, intanto che giunte le quattro Parti al (\*) formano un bell' inesto di tutti tre i Soggetti, che felicissimamente, artificiosamente, e con ogni naturalezza conducono fino al fine di questa prodigiosa Composizione, dalla quale non v' ha dubbio, che il Giovane, che veramente desidera perfezionarsi in quest' Arte, con serietà applicarsi sopra, e attentamente considerarne l'artificio, non possa cavarne gran frutto e vantaggio.



## FUGA A QUATTRO VOCI.

men & in fæ cu la fæ cu lo rum A

(56)

(54)

(53)

(57)

A men A

men A

9 8 7 4 3 3 5 6 9 8 7 7 6

(\*)

men A

men & in fæ cu la fæ cu lo rum A men A

men & in fæ cu la fæ cu lo rum A

4 3 5 5 7 9 8 7 4 3 3 7 6 5 3 4 3 3



# FUGA A QUATTRO VOCI.

III

men & in fæ cu la fæ cu lo rum A

men A

men A

men A

men A

7 6 6 7 6 4 3 5

men A

men A

men A

men A

5 6 5 7 6 4 3 6 1



## FUGA A QUATTRO VOCI.

men.

men.

men.

men.

7 6 5  
3 4 4 3

## Esempio VII.

Dello stesso D. Antonio  
Paschioni Modanese.

A do ra

A do ra mus

A do ra

A do

6 5 4 3 2 1  
4 3 2 1 3 2 1

5 5 b 6 5 4 3 2 1

Abbenchè questo piccolo Esempio, parto dell'Auto-  
re dell'antecedente Fuga, non sia rigorosamen-  
te del Genere delle Composizioni Fugate, egli  
è però di valore, e merito così singolare, che  
ho creduto possa servire di gran lume, e

VAR-

(1)

(2)

7 6 5 4 3 2 1



# FUGA A QUATTRO VOCI.

113

mus te a do ra -

a do ra - mus te a do ra -

mus te a do ra -

ra mus te a -

(3) (4) (5) (6)

vantaggio ai Giovani Compositori, che desiderano d'internarsi nello studio di quelle Composizioni più rare, e artificiose de' Maestri più eccellenti che ci sian restate. Quantunque però questa Composizione, come abbiain detto, non possa totalmente collocarsi nella Classe delle Fugate, nulla di meno non è da escludersi affatto dalle Fughe d'Imitazione, imperocchè veggonsi singolarmente le due Parti, Soprano, e Tenore al Segno (\*), che gareggiano assieme coll'imitarsi l'una con l'altra; con tutto ciò, non essendo questo il suo particolar carattere, ci restringeremo a far vedere solamente la singolar diligenza usata dall'Autore nel condurre felicemente, e con ogni più esatta naturalezza la Modulazione, abbenchè per se stessa straordinaria, e difficilissima da intrecciarsi particolarmente con quattro Parti, senza urtare in qualche Salto straordinario, e in qualche asprezza di tutte le Parti assieme unite, e di ciascuna in particolare. Prima però d'incominciare l'Analisi di questa eccellente Composizione, desideriamo, che i Giovani richiamino alla memoria quanto abbiamo dimostrato nella Prefazione intorno alle Fughe, cioè, che l'introdurre la Modulazione nelle Fughe, quando questa non sia tanto ricercata, e sorprendente, come quella di questo Esempio, e cada opportunamente, e ci venga permessa dalla natura del Soggetto, benchè non sia conforme al rigor delle Regole, ad ogni modo non può negarsi, che non sia per riuscire sempre più grata agli Uditori qualunque Fuga con tal Modulazione, e dall'altra parte ognuno ben sa, che dal troppo servil attaccamento al rigor delle Regole, s'insinua nelle Composizioni un certo non so che di duro, e noioso, che si rende assai molesto agli Uditori. Ciò premesso, entriamo ora nell'esame di questa Composizione. E quì prima d'ogni altra cosa giunge nuovo, e straordinario non solo a' Professori, ma anche agli Uditori de' nostri tempi il sentire, che il Tuono in cui termina la Composizione antecedente è *A la mi re* Terza minore, e il Tuono di questo pezzo, che immediatamente segue è *G sol re ut* Terza minore. Non v'ha dubbio, che questi due Tuoni, abbenchè vicini materialmente, non sian fuor di modo lontani per ragione dei



## FUGA A QUATTRO VOCI.

loro Accompagnamenti Armonici troppo fra se contrarij, come penso d'aver dimostrato nella Prefazione di questa Seconda Parte. Ciò non ostante questa è una di quelle Modulazioni straordinarie praticata da' più eccellenti Maestri del Secolo passato, e particolarmente della Scuola Romana, e sopra tutti dal non mai abbastanza lodato Orazio Benevoli. Deve però avvertire il Giovane Compositore di non praticarla se non che di rado, e nelle Composizioni, in cui cantano tutte le Voci di Ripieno, e con Organo aperto, avvertendo l'Organista, che in tali passaggi straordinarij, alzi le mani dalla Tastatura dell'Organo, e dopo uno spazio competente di silenzio, che in circa potrà essere del valore di una Battuta, all'improvviso faccia sentire la Nota del Basso seguente con tutti i suoi Accompagnamenti, affinchè possa restar sorpreso chi ascolta un tal'inaspettato Tuono. Per maggior suo lume deve in oltre avvertire il Giovane Compositore, che tali passaggi straordinarij di Tuono, possano praticarsi, e sono stati praticati tanto ascendenti, che discendenti, non solo di Tuono, ma anche di Semituono, e di Terza maggiore, o Minore ascendente, o discendente; e perchè gli Esempj sono più utili, che i Precetti, perciò eccone alcuni, che si trovano praticati dai citati Maestri, i quali possano trasportarsi in qualsivoglia Tuono.

## Modulazioni straordinarie ascendenti.

## Modulazioni straordinarie discendenti.

Per far meglio conoscere la condotta tenuta dall'Autore in questo Esempio, ho creduto bene di aggiungere al Basso continuo dell'Autore un'altro Basso, col quale vengono indicate tutte



The musical score consists of five staves. The first four staves represent vocal parts, each with the lyrics "mus te." written below. The fifth staff is a basso continuo line, featuring figured bass notation:  $b6$ ,  $5$ ,  $3\sharp$ ,  $3b$ ,  $3\sharp$ . The notation includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and bar lines.

tutte le Note, che possono ridursi all' Accompagnamento Retto di Terza, e Quinta, con l'aggiunta della Settima ove cade, e qualche volta anche della Nona. Questo Basso aggiunto unicamente serve (non già per farne uso, perchè in varj luoghi non riesce troppo grato all' orecchio) ma per dimostrare al Giovane Compositore, come la Modulazione, affinchè sia naturale, e non offenda l' orecchio, si riduce alla Modulazione ordinaria, imperocchè procede quasi sempre di Quarta, o di Quinta tanto ascendente, che discendente, eccettuata quella poco fa mentovata, di passare da un Tuono ad un' altro alieno affatto. Al Num. (1) il Basso, che ritrovasi in *G sol re ut* Terza minore, per passare a *F fa ut* Terza minore usa la Sesta maggiore nel Contralto, la quale, come si è indicato alla pag. 227. della Prima Parte dell' Esemplare, serve per disporre l' orecchio ad un tal passaggio; e questa Sesta ridotta all' Accompagnamento retto di Terza, e Quinta viene ad essere non già *G sol re ut*, ma bensì *G sol fa ut*, ed ecco come discendendo procede di Quinta da *G sol re ut* a *C sol fa ut*, e da questo passa al Num. (2) a *F fa ut* ascendendo di Quarta, ma siccome questo *F fa ut* è accompagnato da Quinta, e Sesta minore, che è rovescio di *B fa* Terza minore, perciò dobbiamo supporre, che l' Accompagnamento di Terza, e di Quinta di questo *B fa*, in cui si risolve nel secondo Quarto di questa Battuta sia per se stesso sospeso. Stabilito questo Accompagnamento su 'l fine dell' istessa Battuta, muta la Quinta in Sesta maggiore, il qual' accompagnamento conservando la Terza minore, si riduce all' Accompagnamento Retto di *G sol re ut* con Terza, Quinta, Settima minore, e Nona minore. Per passare poscia all' *E la mi* del Num. (3) usa una Modulazione straordinaria, stantechè in vece di ascendere, o discendere di Quinta, o di Quarta, discende immediatamente di Terza; viene però preparata questa Modulazione in qualche modo dall' *A la mi re*  $b$  molle, che è Terza minore del *F fa ut* antecedente, il quale *A la mi re*  $b$  molle (negli Strumenti stabili, come l' Organo, e Clavicembalo) si converte in *G sol re ut*  $\sharp$ , ed ecco stabilito il Tuono di *E la mi* con Terza maggiore, e Quinta, con l'aggiunta della Settima minore. Da questo *E la mi* passa al Num. (4) a *D la sol re*  $\sharp$  con l'Accompagnamento su 'l principio di Settima minore, o sia diminuita, e mancante, la



quale viene ad essere Sesta maggiore accompagnata dalla Sesta minore, la quale per causa della Settima, che l'urta in Seconda, si risolve in Quinta falsa, o mancante. Segue poscia al Num. (5) l'*E la mi* con Quarta, e Sesta minore, che è il Rovescio di *A la mi re* con Terza minore, e Quinta; le quali risolvendo diviene *E la mi* con Terza maggiore, e Quinta, dal quale passa al Num. (6) a *C sol fa ut* con Terza minore, e Sesta maggiore, che si riduce al Rovescio di *F fa ut* con Terza maggiore, Quinta, e Settima minore. Questo passaggio assieme con l'antecedente dal Num. (5) al Num. (6) sono straordinarij, perchè il primo discende di Tuono, e il secondo discende di Terza minore. Anche il passaggio da questo Num. (6) al (7) è straordinario, perchè, sebbene apparisca ascendente di Quarta, ciò non ostante, essendo il principio di questo *B mi* accompagnato da Quarta, e Sesta, il primo Quarto di questa Battuta viene ad essere Accompagnamento Retto di *E la mi* con Terza minore, e Quinta, che passa nel secondo Quarto a *B mi* con Terza minore, e Quinta. Da questo *B mi* discende il Basso dell'Autore al Num. (8) di Terza a *G sol re ut*, con l'Accompagnamento di Quinta falsa mancante, e Settima minore diminuita, che viene ad essere Sesta maggiore; l'Accompagnamento di questo *B mi* si riduce all'Accompagnamento di *E la mi* con Terza maggiore, Quinta, Settima minore, e Nona, il quale subito passa all'Accompagnamento Retto di *A la mi re* con Terza minore, Quinta, e Settima maggiore. Quindi l'Autore passa al Num. (9) a *G sol re ut* naturale con l'Accompagnamento di Seconda, Quarta maggiore, e Sesta, che si riduce all'Accompagnamento Retto di *A la mi re* con Terza maggiore, Quinta, e Settima minore, e nell'istessa Battuta passa a *F fa ut* con Terza, e Sesta, che ridotto all'Accompagnamento Retto viene ad essere *D la sol re* Terza minore, e Quinta. Indi al Num. (10) succede *E la mi* con Terza maggiore, Quinta, e Settima minore, che risolvendo in Sesta maggiore diviene l'Accompagnamento Retto di *A la mi re* con Terza maggiore, Quinta, e Settima, e dopo passa ad *E la fa* con Terza, e Sesta, che è l'Accompagnamento Retto di *C sol fa ut* con Terza minore, e Quinta. Non v'ha dubbio, che questo passaggio da *A la mi re* a *C sol fa ut* Terza minore non sia affatto straordinario, e perciò non possa sorprendere, senza però offendere gli Uditori. Finalmente arriva all'ultima Battuta segnata al Num. (11) in cui il primo Quarto della Battuta, essendo accompagnato con Quarta, e Sesta minore, si riduce all'Accompagnamento Retto di *G sol re ut* con Terza minore, e Quinta, e immediatamente risolvendo passa a *D la sol re* con Terza maggiore, e Quinta, che è la Quinta sospesa del Tuono di *G sol re ut*, dove ha cominciato questa Composizione. Oltre le accennate osservazioni, potrà il Giovane Compositore rilevarne alcune altre, come per Esempio: il passare, in luogo delle Note del Basso di Armonia Retta, agli Accompagnamenti Rovesci; l'accompagnare con diversi Intervalli un'istessa Nota di Basso, con farla comparire ora di un Tuono, ora di un'altro; la sospensione, che egli usa sostenendo nella Nota seguente di Basso gli Accompagnamenti dell'antecedente Nota; il sostenere più un'Accompagnamento, che un'altro, affine di disporre l'udito al seguente Accompagnamento; in ultimo la naturalezza con la quale l'Autore usa tutti questi Artifici, affinchè la Modulazione non riesca aspra, e disagiata alle orecchie degli Ascoltanti, come succede qualche volta a nostri tempi.

## Esempio VIII.

Di N. N.

(1) A chi mo - re per Di o la mor -

(2)

(3) A chi mo -

Sebbene mi sia ignoto l'Autore di questo Esempio, dallo stile però, e dalla tessitura, e sopra tutto



# FUGA A QUATTRO VOCI.

117

(5) La mor te è vi - ta a chi mo re per

(7) - re per Di o la mor te è vi ta

(6) te è vi - ta a chi mo re per Di o

(4) A chi mo re per Di o la mor te è vi -

(8) Di o la mor te è vi - ta

a chi mo re per Di - o a chi mo -

la mor te è vi - ta a chi mo re per Di o per

ta la mor te è vi -

dall' esatta osservanza delle Regole di Contrappunto unita al buon gusto, io penso, che possa essere uno della Scuola Romana del Secolo passato. Non potendo pertanto per mancanza di maggior notizia di sua Persona descrivere le di lui singolari qualità, esporrò gli Artificj da esso lui usati in questo suo Madrigale spirituale sì ben condotto, che specialmente per la singolar tessitura della Fuga, giusta-



## FUGA A QUATTRO VOCI.

a chi mo re per Di o la mor te è

re per Di

Di o a chi mo re per Di o la

ta e vi ta

vi ta la mor te è vi ta

o a chi mo re per Di o la mor

mor te e vi ta a chi mo

la mor te è vi ta

giustamente meritano d'essere attentamente considerati tali Artificj. Due sono i Soggetti, che egli propone in questa sua Composizione, il primo segnato al Num. (1) proposto dal Tenore sopra le parole: *A chi more per Dio*, e il secondo al Num. (2) sopra le altre parole: *La morte è vit-*, il qual secondo Soggetto può chiamarsi *Contrassoggetto*, poichè si unisce alla Risposta fatta dal Contralto al Num. (3). Con questi soli due Soggetti vien condotta tutta la Fuga, la quale, sebbene non ha tanto breve, tutta-

via



FUGA A QUATTRO VOCI. 119

a chi mo re per Di o la mor -  
 te è vi - ta la mor - te è vi - ta la  
 re per Di o la mor - te è vi - ta  
 la mor te è vi - ta è vi - ta  
 te è vi - ta a chi mo re per Di o  
 mor te è vi - ta è vi - ta a chi mo -  
 a chi mo re per Di - o la mor -  
 la mor te è vi - ta la mor -

via ella non solo non reca noja, ma col proseguimento sempre più alletta, e ciò a forza dei varj Artificj, co' quali il valente Autore conduce fino al fine la Fuga. Questa, abbenchè sia composta nel Tuono di *C sol fa ut* Terza minore, ciò non ostante dà principio il Tenore alla Fuga in *D la sol re* seconda del Tuono Fondamentale, e discende fino al *G sol re ut* Quinta del Tuono; il Contralto ripiglia poscia la Risposta in *G sol re ut*, e discende al *C sol fa ut* Corda Fondamentale. Dall' unione della Pro-







# FUGA A QUATTRO VOCI.

121

è vi - ta.

vi ta.

vi ta.

vi ta.

posta del Contralto, nel mentre che il Soprano al Num. (5) rovescia all' Ottava sopra la Proposta del Contrassoggetto. Al Num. (6) il Tenore ripiglia la Proposta del primo Soggetto, nell' istesso tempo, che il Contralto al Num. (7) ripiglia alla Quinta sopra la Proposta del Tenore. E siccome ai Num. (4), e (5) il Basso, e il Soprano hanno rovesciato all' Ottava sotto, e all' Ottava sopra i due Soggetti nella Corda di *G sol re ut*, così ora nell' istesso modo il Basso al Num. (8), e il Soprano al Num. (9) rovesciano nella Corda di *D la sol re* i Soggetti. Segue l' Autore tanto col Soggetto, che col Contrassoggetto a formare varj Rovesciamenti fino al fine della Fuga, i quali, siccome si possono rilevare facilmente dal Giovane Compositore, così lasciando a lui la briga di farlo, passeremo a notare alcuni altri Artificj dall' Autore praticati. Il primo, che ci si presenta, è un' *Entrata* impensata fuori di Tuono, che fa il Basso in tempo, che vien fatta dal Tenore al Num. (10) una Cadenza imperfetta di Settima, e Sesta, la qual cade in *F fa ut*, nel qual tempo il Basso ripiglia il Soggetto in *G sol re ut*. L' altro si è un' entrata fatta dal Tenore, nel mentre che il Basso al Num. (11) fa una Cadenza in *E la fa*. Queste due *Entrate* impensate repplicate ai Num. (12) e (13), sono di già state accennate nella Prefazione, e rendano sopra ogni credere vaga la Fuga, e dilettevole agli Uditori; che però deve il Giovane Compositore usare ogni più diligente studio, per apprendere tali Artificj, riflettendo sopra tutto alla natura del Soggetto, dal quale dipende singolarmente qualunque Artificio, ogni qual volta vengon rilevate le di lui particolari qualità.



## Esempio IX.

Di Orazio Benevoli.

Estratto dalla Messa intitolata:  
In diluvio aquarum multarum  
a sedici Voci divise in quattro  
Cori.

L' Autore di quest' Esempio, di cui più volte, tanto in questa, che nella Prima Parte dell' Esemplare, ho fatta decorosa menzione; fu Scolaro di Bernardino Nanini, uno de' celebri Maestri della Scuola Romana, al riferire di Antimo Liberati (Lett. ad Ovid. Persapegi pag. 29.), il quale ci descrive il merito di questo grand' Uomo, con queste onorevoli espressioni: *Horatio Benevoli, il quale avanzando il proprio Maestro, e tutti gli altri viventi nel modo di harmonizzare quattro, sei chori reali, e con lo sbattimento di quelli, e con l'ordine, e con le Fughe rivoltate, e con i contrappunti dilettevoli, e con la novità di roversi, e con le legature, e scioglimento di esse maraviglioso, e con l'accordo del circolo impensato, e con le giuste, e perfette relationi, e con la leggiadria delle consonanze, e dissonanze ben collocate, e con l'uguaglianza della tessitura, e col portamento sempre più fluido, ampolloso a guisa di fiume, che crescit eundo; ed in somma con la sua mirabilissima, quanto decorosa harmonia, ha ben saputo vencer l'invidia con la sua virtù (ma non con la sua povertà solita nei gran virtuosi) far tacere i Mimi, ed eccitare tutti gli altri Professori ad imitare un huomo nel massiccio del sapere, e dell'arte, e nel maneggiare l'harmonia Ecclesiastica grandiosamente a più Chori senza pari, e meritevole d'essere stato molti anni Maestro di Cappella della Basilica di S. Pietro, nella qual carica vi morì.* Prima di esporre i pregi di questo Esempio, sarà bene, che il Giovane Compositore sia informato, come i primi Maestri ebbero per regola, che il *Chris te*, la prima parte del *Gloria in excelsis*, del *Credo*, e di qualunque altra Composizione, quando fosse composta di più d'una parte, la prima parte terminasse ancor' essa alla Quinta, ed ecco la ragione per la quale l' Autore di questo *Chris te* l' ha terminato in *E la mi*. Devo anche avvertire come la Messa, di cui è parte questo *Chris te*, dall' Autore fu composta alla Quinta sopra, ma siccome ne feci acquisto scritta in due modi, perciò ho creduto bene di esporre il trasportato, perchè più comodo, particolarmente per chi non ha pratica delle Chiavi di mezzo Soprano, e Baritono: Due sono i Soggetti dall' Autore proposti, l' uno segnato Num. (1) proposto dal Contralto, l' altro al Num. (2) proposto dal Soprano, il quale si rende grazioso, e dolce; e non ostante che nella seconda Casella vi s' incontri il Salto di Sesta maggiore per se stesso proibito da' primi Maestri, come dissi nella Prima Parte dell' Esemplare alla pag. xx., tuttavia, siccome i Salti di Sesta maggiore sono di due fatta, altri che contengono negl' Intervalli frapposti il Tritono, e altri che non lo contengono, non tutti furono proibiti, ma solamente i primi, e perciò l' Autore liberamente ha usato il Salto di Sesta maggiore in questo secondo Soggetto, perchè non contiene il Tritono. Deve anche avvertirsi, che questo secondo Soggetto incomincia in *B mi* seconda del Tuono di *A la mi re*, che è il Tuono Fondamentale della Composizione, che però questa Fuga, per le stesse ragioni



# FUGA A QUATTRO VOCI.

223

fon e le i fon Chri fte Chri fte e

le i fon

(3) Chri fte Chri fte e le i fon e le i

(4) Chri fte

le i fon e le i fon

(7) Chri fte Chri fte e le i fon e

(6) fon Chri fte e le

e le i fon

gioni assegnate all' Esempio antecedente dovrà dirsi Reale. Al Num. (3) il Tenore risponde alla Proposta del Soprano in *E la mi* Quinta del Tuono, e al Num. (4) il Basso risponde alla Quinta sotto alla Proposta del Contralto, e il Soprano al Num. (5)

Q<sub>2</sub>

ro-



## FUGA A QUATTRO VOCI.

(8) Chri ste e -

(9) le i - fon Chri ste Chri ste e le i -

(10) Chri ste Chri ste e le i - fon e lei -

le i - fon Chri ste

son e le i - fon e le -

Chri ste Chri ste e le i - fon e

son e

rovescia il Soggetto alla Quarta sopra; così pure il Tenore al Num. (7) risponde alla Quinta sotto alla Proposta del secondo Soggetto, fin tanto che giunti il Soprano al Num. (8), e il Contralto al Num. (9) formano un Contrappunto doppio



# FUGA A QUATTRO VOCI.

125

Chri ste e le i fon Chri ste Chri ste e le i fon e -

i fon Chri ste e le i -

le i fon

le i fon

le i fon

le - (13) i fon e -

fon Chri ste Chri ste e le i fon e -

(12) Chri ste Chri ste e le i fon

(11) Chri ste e le i fon e -

pio alla Quarta sotto, che è della quarta Specie notata nella Prima Parte di questo Es-  
 emplare alla pag. 36. Questo Contrappunto doppio, a causa della Quarta, che formano fra di  
 loro il Soprano, e il Contralto, vien sostenuto dal Basso, come riscontrasi al Num. (10).  
 Va scherzando con i due Soggetti l'Autore, fin'a tanto che giunto ai Num. (11), e (12)  
 nel ripiglio, che fanno il Basso, e il Tenore dei due Soggetti, il Contralto al Num. (13)  
 forma lo Stretto del secondo Soggetto, e al Num. (14), e (15) il Basso, e il Soprano for-  
 mano



## FUGA A QUATTRO VOCI.

le i fon Chri ste

le i fon e

Chri ste Chri ste e le i fon e

le i fon Chri ste

e le i fon e le i fon e

le i fon e le i fon e

e le i fon e le i fon e

e le i fon e

mano assieme di Terza il primo Soggetto, e unitamente tutte le quattro Parti si conducano alla Cadenza di Settima, e Sesta in *E la mi* Quinta del Tuono. Quanto sia naturale, e di buon gusto questo Esempio, non tanto per l'artificiosa tessitura del Contrappunto, che per la ben intesa distribuzione de' Soggetti intrecciati con ben disposte Legature, facilmente potrà rilevarlo il diligente Giovane Compositore, qualora v'impieghi la sua attenzione nel diligentemente esaminarlo.



# FUGA A QUATTRO VOCI.

127

## Esempio X.

Di Giuseppe Antonio Bernabei.

Estratto dalla Messa a 4. Voci  
intitolata: Laudate cum læ-  
titia, qui fuistis in tristitia.

D. Giuseppe Antonio Bernabei è l'Autore di questo Esempio. In prova del suo gran merito basta il sapere, eh' egli fa successore d' Ercole suo Padre in qualità di Maestro di Cappella di Chiesa, e di Camera del Serenissimo Elettore di Baviera. E' noto ad ognuno quanto



## FUGA A QUATTRO VOCI:

(5) qui tol lis pec ca ta mun di pec ca ta mun di

i qui (7) tol lis pec ca ta mun di

(6) i qui (8) tol lis pec ca ta mun di

i qui tol lis pec ca ta mun di

(9) mi fe re re no

mi fe (10) re re no bis mi fe re re no

mi fe re (11) re mi fe re re no

mi fe re re mi fe re re no

3 7 6 6 5 3 4 4 5 6 5 7 6 6 5 4 3 3

2

fiati mai distinta la Corte di Baviera nel genio, e nel vanto d' avere al suo servizio i più eccellenti Professori di Musica, e singolarmente i più rinomati Compositori d' Europa. Per due relazioni pubblicate colle stampe da Massimo Trojano Napolitano, l' una intitolata ( Dif-



# FUGA A QUATTRO VOCI.

129

(15)  
 bis A - gnus De -  
 (16)  
 bis A gnus De -  
 (14)  
 bis A gnus De -  
 (3)  
 bis A - gnus De -  
 3 3 6 6 3 6 7 6

(Discorsi delli Trionfi, Gioſte, Apparati, &c. fatte nelle ſuntuoſe Nozze dell' Illuſtriſſimo, & Eccellentiſſimo Sig. Duca Guglielmo di Baviera &c. &c. L' altro, Dialoghi ne' quali ſi narrano le coſe più notabili fatte nelle Nozze dello Illuſtriſſimo, & Eccellentiſſimo Principe Guglielmo VI. &c. &c. delle Feſte celebrate nell' Anno 1568. per lo Spofalizio di Guglielmo Primogenito di Alberto V. Duca di Baviera con la Duchella Renata di Lorena, noi ſappiamo, che quella Corte manteneva al ſuo ſervizio da quarantotto Cantori, e molti Sonatori di varj Strumenti da Fiato, e da Corde, oltre alcuni Compoſitori, capo de' quali era Orlando Laſſo Fiamingo, Uomo in quel tempo celebratiſſimo. Quanto foſſe portato per la Muſica il mentovato Duca Alberto, oltre il mantenere ſplendidamente tanti Profeſſori, ce ne dà ancora una evidente riprova la raccolta, che per ſuo comandamento fu fatta di varie Compoſizioni di Muſica, sì Eccleſiaſtica, che Profana, ridotta in tre Libri con tal magnificenza, che al riferire del lodato Maſſimo Trojano uno di queſti per le miniature, e per la ricchezza della Coperta del medefimo coſtava Scudi 3500. Queſti ſono quei Libri, che ſtati naſcoſti per lungo tempo, e chiuſi in una Caſſa, furono ſcoperti pochi anni ſono in tempo che ſi trovava a quella Corte il Sig. Conſigliere Bianconi, che preſentemente riſiede Miniſtro in Roma della Corte Elettorale di Saffonia, come leggeti in un ſuo erudiſſimo Libro intitolato: *Lettere ſtampate in Lucca 1763. pag. 52.* dedicato a Sua Eccellenza il Signor Marcheſe Filippo Ercolani, Ciamberrano delle MM. LL. II. RR., ed Apoſt., Principe del S. R. I., e Cavaliere dell' Ordine Elettoral Palatino di S. Uberto, a cui io profeſſo infinite obbligazioni per tanti tratti di ſingular amòrevolezza verſo di me uſati. Oltre l' onorevole impiego di Maeſtro della Cappella, e della Camera del Sereniſſimo Elettore di Baviera, venne ancora innalzato l' Autore di queſto Eſempio dall' Altezza Sua al decoroſo Poſto di ſuo Conſigliere, e dopo il corſo di ottantanove Anni chiuſe glorioſamente i ſuoi giorni li 9. marzo 1732. Egli è ſtato uſo de' più eccellenti Maeſtri de' noſtri tempi, come rilevaſi da varie di lui Opere MSS. e ſtampate, e particolarmente da una intitolata: *Miſſa VII. cum 4. Vocibus, Rip, & W. Auguſta Vindelicorum 1710.* In queſto Eſempio, che noi preſentiamo da conſiderare con particolar attenzione ai Giovani Compoſitori, propoſe due Soggetti, uno nel Sopra-

Parte Seconda

R

no







# FUGA A QUATTRO VOCI.

131

(19) do na no bis pa cem do na

pa cem do na no bis

do na no bis pa cem do na no bis

(20) do na do na no bis pa cem do na no bis

4 3 6 5 4 3 6

do na no bis pa cem do na do na no bis pa cem

(21) pa cem do na do na no bis pa cem

pa cem do na no bis pa cem do na

(22) pa cem do na no bis

4 3 6 7 6 5 4 3 6

do na no bis

(23) do na no bis

4 3 6

(24)

Maestri dell' Arte, nel proporre due Soggetti, ebbero attenzione, che fossero di carattere diverso, sì per la diversità delle Figure, che dell' Andamento, affinchè gli Uditori ne potessero sensibilmente distinguere la diversità; quindi perciò l' Autore ha formato il primo Soggetto, dopo la prima Semiminima puntata, di Crome,

R 2

al



## FUGA A QUATTRO VOCI.

pa cem do na no bis pa cem do na no bis

no bis do na do na no bis pa cem do na no bis pa cem do na

do na no bis pa cem do na no bis pa cem do na no bis pa -

pa cem do na no bis pa -

7 6 8 5 3 4 5 4 3 8 5 4 3 8

3 4 b 6 7 b 6 5 6 4 3 8 2

al quale rispondono all' Ottava sotto il Tenore al Num. (3), e alla Quarta sotto il Contralto al Num. (4), dopo di che il Basso propone il secondo Soggetto di Figure



# FUGA A QUATTRO VOCI.

133

cem do na do na nobis pacem do na do na no bis  
no bis pacem do na no bis pacem do na do na nobis pacem do na  
pa cem pa cem do na do na no bis  
cem do na do na nobis pa cem pa cem pa -

5 4 3 2    3 2    5 4 3 2    7 6    6 5 4 3 2

pa cem pa cem do na no bis pa  
no bis pa cem do na no bis pa  
pacem do na do na no bis pacem pa cem do na do na no bis pa -

4 3 2    3 2    5 4 3 2    3 2    6 5 4 3 2

gure diverse, e di maggior valore delle Figure del primo Soggetto. Al Num. (5), e (6) il Soprano, e il Basso propongono altri due piccoli Soggetti, ai quali rispon-



cem do na do na no bis pa - - - cem do na do na no bis

cem do na no bis do na do na no bis pa -

cem pa cem do na do na no bis pa - -

cem do na do na no bis pa cem do na

5 3      5 4 3 2      5 4 3 2

pondono al Num. (7) il Contralto, e al Num. (8) il Tenore formando un piccolo Contrappunto doppio all' Ottava sopra, e all' Ottava sotto. Al Num. (9) il Contralto sopra le parole *Miserere* introduce un nuovo Soggetto, a cui risponde alla Quarta sotto il Tenore al Num. (10) all' Ottava sotto il Basso al Num. (11), e alla Quinta sopra il Soprano al Num. (12) conducendo le quattro Parti nella Cadenza di *A la mi re* Quinta del Tuono. Indi sopra l' altro *Agnus Dei* ripiglia il primo Soggetto dell' *Agnus* il Basso al Num. (13), conducendolo al Contrario, stantechè essendo il Soggetto del primo *Agnus* ascendente, questo è al contrario, cioè Discendente; a questo rispondono il Tenore all' Unissono al Num. (14), e all' Undecima, o Quarta il Soprano al Num. (15). Di poi al Num. (16) il Contralto ripiglia il Secondo all' Undecima proposto sul principio dal Basso al Num. (2). Formata un' altra Cadenza Plagale alla Quinta del Tuono propone sopra le parole *Dona nobis pacem* il Contralto un Soggetto al Num. (17), le di cui Note sono le stesse proposte dal Basso sul principio al Num. (2), e il Tenore ne propone un' altro diverso al Num. (18), i quali due Soggetti sono del Tuono; al primo risponde al Num. (19) il primo Soprano alla Quarta sopra, e al secondo Soggetto risponde il Basso al Num. (20) alla Quarta sotto; poscia il Soprano ripiglia il secondo Soggetto al Num. (21), e il Tenore al Num. (22) ripiglia il primo Soggetto; così pure il Contralto al Num. (23) ripiglia il secondo Soggetto, e il Basso al Num. (24) ripiglia il primo Soggetto. Con questi due Soggetti vengano a formarsi varj Contrappunti doppi condotti artificialmente dall' Autore fino al fine, i quali assieme con lo stretto del Soggetto proposto dal Tenore al Num. (18) attentamente considerati dal Giovane Compositore potranno servirli d' un lume molto singolare per tessere le Fughe con varj Soggetti.



# FUGA A QUATTRO VOCI.

135

pa - - - - - cem.

cem do na do na no bis pa cem.

cem do na do na no - bis pa cem.

do na no bis pa cem pa cem.

5 4 3 2 1 9 8

## Esempio XI.

*Del P. Angelo Predieri  
del Terz' Ordine di  
S. Francesco.*

*Estratto dal Dixit a 4. Conser-  
tato con Strumenti.*

(1)

Et in sae cu la sae - cu lo -

Questo Religioso molto esemplare, e fornito di tutte quelle ragguardevoli doti, che formano il carattere d'un vero Ecclesiastico Regolare, fu l'Autore di questo Esempio, a cui io debbo moltissimo per essere stato il mio primo Maestro. Nacque egli in Bologna nel Gennajo dell' Anno 1655., e s' applicò alla Musica sotto la disciplina di Camillo Cevenini Maestro di



## FUGA A QUATTRO VOCI.

Et in sae cu la sae - cu lo rum A - mer A - Et in sae cu la sae -

di Cappella della Metropolitana di S. Pietro, Accademico Filomuso, e di D. Agostino Filippucci Maestro di Cappella de' RR. Canonici Lateranensi nella loro Chiesa di S. Giovanni in Monte, e uno dei Fondatori dell' Accademia de' Filarmonici, nella quale fu aggregato l' Autore di questo Esempio nell' Anno 1671. Vestì l' Abito Religioso del Terz' Ordine nel 1672., e si rese eccellente nel Canto, nel Suono dell' Organo, e nell' Arte del Contrappunto, ma sopra tutto fu dotato dalla natura d' una rara comunicativa, la quale accompagnata da un possesso grande dei Fondamentali Principj, e Regole lo rese un celebre Maestro nell' insegnare le accennate Parti della Musica, come lo hanno dimostrato tanti di lui Discepoli, che sono riusciti Uomini valorosi, specialmente nel Suono dell' Organo, non tanto in una legittima Intavolatura, quanto nell' Accompagnamento, della qual' Arte Bologna anche a' giorni nostri ne gode i pregievoli frutti. Morì questo Religioso in età d' Anni 76. nel 1731. Da questa Fuga si rileva quanto l' Autore fosse eccellente nel condurre una Fuga con tutta l' esattezza delle Regole dell' Arte, e con tutta la naturalezza, chiarezza, e metodo. In essa vien proposto dal Contralto al Num. (1) un Soggetto, al quale risponde al Num. (2) il Soprano alla Quinta sopra; e siccome la Proposta non oltrepassa la Quarta del Tuono, e il Soprano colla Risposta passa dalla Quinta all' Ottava formando una Quarta composta; quindi è, che la Fuga, essendo composta di due Quarte, che sono D. G., e A. D., viene ad essere Fuga Reale, e non già del Tuono. Al Num. (3) il Contralto propone un Contrasoggetto, il quale dalla Fondamentale discende alla Quinta, e nel mentre che il Basso al Num. (4) risponde al primo Soggetto all' Ottava sotto, il Soprano al Num. (3) risponde al Contrasoggetto discendendo dalla Quinta alla Fondamentale, perciò ne viene, che il Contrasoggetto forma una Fuga del Tuono, e dall' unione del primo Soggetto se ne forma una Fuga mista di Reale, e del Tuono. Al Num. (6) il Tenore risponde alla Quarta sotto al primo Soggetto, il Basso al



# FUGA A QUATTRO VOCI.

137

(8) men A

(9) men A

(10) & in

(6) fa cu la fae - cu lo rum A

(7) cu lo rum A

(14) fa cu la fae - cu lo rum A

(11) & in fa cu la fae - cu lo -

men

men A

al Num. (7) risponde all'Ottava sotto al Contraffoggetto. Al Num. (8) il Soprano risponde per *Moto contrario* al Contraffoggetto, e al Num. (9) il Tenore risponde al Contraffoggetto alla Quarta sotto, nel mentre che il Soprano al Num. (10) ripiglia il primo Soggetto mutando la Corda, e in questo modo viene a rovesciare il primo Soggetto.

Parte Seconda.

S

getto.







# FUGA A QUATTRO VOCI.

139

fæ cu la fæ cu lo rum A

& in fæ cu la fæ cu -

men A

men

men A

lo rum A

men & in

(10) & in fæ cu la fæ cu lo rum A -

(10)

Soggetto in G sol re ut Quarta del Tuono Fondamentale. L'istesso vien praticato dal Basso al Num. (19), e tanto il primo Soggetto, che il Contrassoggetto vengono condotti relativamente alla Quarta del Tuono, sin tanto che giunto alli Numeri (10, e (11) il Tenore, e il Contralto formano lo Stretto del primo Soggetto.



## FUGA A QUATTRO VOCI.

men & in fa cu la fa cu -

men & in fa cu la fa cu lo rum A -

fa cu la fa cu lo rum A -

men & in fa cu la

Così pure alli Numeri (12), e (13), il Soprano, e il Basso; e poscia al Num. (24) le quattro Parti assieme formano lo Stretto del Contrassoggetto, alcune secondo la Proposta, ed altre al Contrario, talchè nel mentre che il Basso sostiene per il corso di tre Battute la Corda della Cadenza Finale, le altre tre Parti formano un'artifizioso inesto del Contrassoggetto. E' d' avvertirsi, che l' Autore ha condotta questa Fuga per le sole Corde principali del Tuono, che sono la Fondamentale, la Quinta, e la Quarta, tralasciando quelle della Terza, e della Sesta, perchè (a tenore di quanto si è esposto nella Prefazione) il Soggetto passando a tali Corde, si mutarebbe dall' essere di Reale, o del Tuono, all' essere d' Imitazione, come chiaramente rilevasi dai seguenti Esempj:

Corda del Tuono.

re mi fa sol fa mi re.

Terza del Tuono.

do re mi fa mi re do.

La chiarezza, la naturalezza, la ben ordinata disposizione del Soggetto, e Contrassoggetto di questa Fuga, quanto esaltano il merito dell' Autore, altrettanto mover debbono i Giovani Compositori ad approfittarsi di quei vantaggiosi lumi, che loro somministra questa rara, ed eccellente Composizione.



# FUGA A QUATTRO VOCI.

141

The first system of the musical score consists of five staves. The top four staves are vocal parts, and the bottom staff is a basso continuo. The lyrics are: "lo rum A - men A - men A - men A - men A -". The music is in a fugue style, with each voice part entering with a different melodic line. The basso continuo provides a harmonic foundation with a steady rhythm.

The second system of the musical score consists of five staves. The top four staves are vocal parts, and the bottom staff is a basso continuo. The lyrics are: "fa cu lo rum A - men .". The music continues the fugue, with the vocal parts and basso continuo maintaining their respective roles. The system concludes with a double bar line.





## Esempio XII.

Di Giacomo Antonio Perti.

Estratto dal Dixit a 4. Voci Concertato con Strumenti.

Et vi tam ven tu ri

L' universale applauso, e gradimento, onde è sempre stata udita da per tutto questa Fuga, ma specialmente nella Chiesa di questa perinsigne Collegiata di S. Petronio, quanto adatta e far risaltare il merito delle ottime, e perfette Composizioni, altrettanto propria ad iscoprire i difetti delle cattive, mette in chiaro abbastanza il valor singolare dell' egregio suo Autore Giacomo Antonio Perti mio terzo Maestro, il più dotto fra quanti mai furono Maestri di Cappella della suddetta Perinsigne Collegiata. Egli non ostante il suo gran possesso dell' Arte Musica, e la sublime cognizione, d' ogni sua più sottile finezza ne' varj famigliari discorsi avuti insieme, mi ha asserito più volte, anche nell' età sua decrepita (essendo d' anni 95. nel 1766.), che sempre studiava il modo di rendersi più abile a servire esattamente la sua Chiesa. Bello esempio per ammaestramento di quei Giovani, che aspirando alle Cappelle più ragguardevoli, e lucrose, per un po' di fuoco giovanile, per un' accidentale favorevole incontro di qualche loro Composizione; per un' applauso lusinghiero fatto loro da chi, o per mancanza di perizia di Musica, o per troppa appassionata condiscendenza non può essere giusto estimatore del merito delle loro Composizioni, non debbono lusingarsi d' essere a portata di servire con decoro le mentovate Cappelle. Senza una lunga, e consumata esperienza non si giunge alla perfezione cui giunse un sì eccellente Compositore, il quale, (cosa rarissima) in ogni stile, in ogni particolar sorta di Composizione si rese sempre celebre, e anche nella sua età più avanzata, secondo le circostanze, fece conoscere una vivacità, e gusto particolare, talche con queste singolari doti, seppe vincere l' invidia solita a suscitarsi contro gli Uomini insigni, e rinomati. Propone l' Autore in questa Fuga nel Contralto un Soggetto al Num. (1), il quale dalla Quinta del Tuono discende alla Fondamentale, alla qual Proposta risponde il Soprano al Num. (2) discendendo dall' Ottava alla Quinta, ed ecco come viene a formarsi una Fuga del Tuono composta di

una Quinta  e di una Quarta  ambidue discendenti, e che formano

l' Ot-



# FUGA A QUATTRO VOCI.

143

(2) Et vi tam ven tu ri fae cu li A -

(3) fae cu li A - men

(4) Et vi -

(5) men A

(6) Et vi tam ven tu ri fae cu li A -

l' Ottava del Tuono



Al Num. (3) il Contralto propone un Contrafog-  
getto, a cui risponde al Num. (5) il Soprano, nel mentre che il Basso al Num. (4) ha  
già



men & vi tam ven tu ri

men A men A

(8) men A men A

fae cu li A men A

men A men A

men A men A

men A

già cominciata la Risposta all' Ottava sotto del Contralto; al Num. (6) risponde il Tenore all' Ottava sotto del Soprano. L' istesso pure viene praticato col Contrassoggetto dal Basso al Num. (7), e dal Tenore al Num. (8). E' d' avvertirsi, che questo Contrassoggetto forma una Fuga Reale, non già del Tuono, perchè è composta di

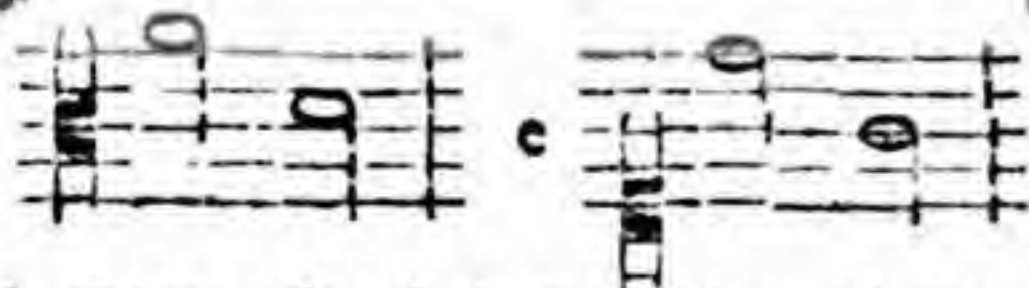


FUGA A QUATTRO VOCI.

[illegible]

men A men &  
 men A men  
 (13) men & vi tam ven tu ri fæ cu li  
 tu ri fæ cu li A

di due Quinte discendenti, che sono



E' quasi un Seco-

lo, che alcuna volta nelle Fughe i Compositori hanno introdotto il Basso continuo  
*Parte Seconda.* T com-



vi tam ven tu ri fae cu li A

(15)  
A - - - men & vi tam ven tu ri

A men A - - - men

(16)  
men A

composto di Crome, il quale sostiene le Parti, il che produce un' effetto mirabile, ogni qual volta sia composto da Maestro perito, il quale procura più tosto l' effetto grato negli Uditori, che il rigore delle Regole dell' Arte. Ripiglia il Soggetto al Num. (9) il Soprano rovesciando la Fuga alla Quinta sopra, e il Basso al Num. (10) rovescia il Contrassoggetto alla Quarta sopra, e al Num. (12) rovescia il Soggetto alla Quarta sopra. Antecedentemente però il Contralto ha ripigliato il Soggetto al Num. (11) nell' istessa Corda, in cui fu proposto, a fine di non escire fuori delle sue Corde proprie. Al Num. (13) il Tenore rovescia il Soggetto alla Quinta sopra; poscia il Soprano fa un' entrata al Num. (14) alla Terza del Tuono, la quale conduce la Composizione al Tuono di *A la mi re* Sesta del Tuono, e quasi subito passa all' *E la mi* Terza del Tuono, in cui, fatta la Cadenza il Contralto, ripiglia il Soggetto nella Corda di *G sol re ut* al Num. (15), con il qual Soggetto si conduce, e ritorna al Tuono principale di *C sol fa ut*; così pure il Basso ripigliando il Contrassoggetto al Num. (16), e al Num. (17), e (18) il Basso, e il Soprano ambidue formano lo Stretto del Soggetto, nel mentre che le altre due Parti, prima da se, e poscia unite con le altre due vanno ripigliando il Contrassoggetto fino al fine della Fuga. Non manchi il Giovane Compositore di notare tutte le repliche del Contrassoggetto, ora Reali, ed ora d' Imitazione sparse in tutta la Fuga, e rifletta, che queste formano il più bel pregio di questa Composizione; producono negli Uditori un' effetto mirabile, e mostrano ad evidenza fino a qual grado di eccellenza fosse giunto l' Autore.



# FUGA A QUATTRO VOCI.

147

men A - men

fac cu li A - men A - men

& vi tam ven tu ri fae cu li A (17)

men & vi

(13) & vi tam ven tu ri fae cu li A

A

men A

tam ven tu ri fae cu li A



## FUGA A QUATTRO VOCI.

The first system of the musical score consists of five staves. The top four staves are vocal parts, and the bottom staff is the basso continuo. The vocal parts enter with the word 'men' and the letter 'A' on a long note. The basso continuo provides a harmonic accompaniment with various chords and single notes.

men A

men A

men A

men A

men A

The second system of the musical score consists of five staves. The top four staves are vocal parts, and the bottom staff is the basso continuo. The vocal parts enter with the word 'men.' and the letter 'A' on a long note. The basso continuo provides a harmonic accompaniment with various chords and single notes.

men.

men.

men.

men.

men.



## Esempio I.

Di Giacomo Antonio Persi.

Estratto dal Dixit a 5. Voci Concertate con Strumenti.

(1)  
Et in sae cu la sae cu lorum A

(2)  
Et in sae cu la sae cu lo rum

In quest' Esempio l' Autore ci propone una Fuga di Stile differente dall' antecedente, la quale, oltre l' essere a cinque Voci, sorta di Contrappunto molto più difficile da condursi per ragione della Quinta Parte aggiunta, inchiede un' Artificio, che merita d' essere notato dal Giovane Compositore. Propone al Num. (1) il secondo Soprano un Soggetto alla Quinta del Tuono, al quale risponde al Num. (2) il Contralto nella Fondamentale. Risponde pure alla Quinta il Tenore al Num. (3), e all' Ottava il Soprano al Num. (4). Il Basso al Num. (5), che presentemente fa le veci della quinta Parte, propone un nuovo Soggetto nella Corda Fondamentale del Tuono, che viene ad inestarsi col primo Soggetto. A questo nuovo Soggetto risponde all' Ottava sopra il Contralto al Num. (6), e alla Quinta del Tuono il primo Soprano al Num. (7), e nell' istessa Corda il secondo Soprano al Num. (8). Deve avvertire il Giovane Compositore, come in questa Risposta del secondo Soprano nasce un' eccezione della Regola, la quale c' insegna, che immediatamente dopo la Diffonanza debba succedere discendendo la Consonanza più prossima. Nel presente caso la Quarta risolve in Quinta falsa, e questa in un' altra Quarta, sicchè vengono ad incontrarsi tre Diffonanze (supponendo che la Quarta, che è per se stessa Consonanza, presentemente sia Diffonanza), il che, benchè di raro, trovasi ciò non ostante da' Maestri ragguardevoli praticato. E' fondato questo su la dottrina del Zarlino, che si è riferita alla pag. xxviii. della Prima Parte di questo Esemplare, la quale dice: *La Quarta Sincopata, dopo la quale segue senza alcun mezzo la Semidispente, o Quinta falsa &c.* Succede questo in occasione, che venga formata la Legatura dalla Parte grave del Basso, la quale richiedendo, come si disse nel citato luogo, gli Accompagnamenti di Seconda, di Quarta, e di Sesta, ne viene, che restando ferma la Quarta nel mentre, che risolve il Basso discendendo di Semituono, viene a risolver in Quinta falsa; in oltre restando ferma questa Quinta falsa, e ritornando ad ascendere il Basso, incontrasi un' altra Diffonanza, che è Quarta. In due modi



## FUGA A CINQUE VOCI.

Et in fæ cu la fæ cu lo rum A men A -

- men A men & in fæ cu la fæ cu lo rum fæ cu -

fæ cu lo rum A -

Et in fæ cula fæ cu lo rum fæ cu lo rum A -

A -

4 3 6 4 2 7 6

modi diversi accadano queste Diffonanze, le due prime si formano dalla Legatura del Basso, e la terza Diffonanza dalla Legatura della Parte Superiore. A' giorni nostri di frequente vengono praticate queste tre Diffonanze, anzi alcuna volta incontrasi un seguito di Settime, e di Quinte false, come ci dimostra l' Esempio seguente :

Proseguisce il nostro Autore la Fuga, con introdurvi nuovi Artificj disponendo in varj modi



# FUGA A CINQUE VOCI.

151

(7)

men A - - -

(8)

lo rum A - -

men A - - men

men

men & in fæ cu la fæ cu lo rum fæ cu lo - - rum

5 4 3 6 6 4 5 b 4 3

modi i due proposti Soggetti, avendo sempre in mira, non solo la condotta prescritta dall' Arte, ma sopra tutto il buon compiacimento degli Uditori. Potrebbe recare ammirazione la Cadenza, che s' incontra in *E la mi* Seconda del Tuono, ma a ben riflettere non v' è da condannarsi tale licenza, perchè essendo già introdotta la Corda di *A la mi re* per il corso di quattro Battute avanti, questa tal Cadenza alla Seconda non riesce dispiacevole all' Udito, e in oltre poi ancora l' istesso Soggetto glie l' accorda. L' istesso possiam dire di quello, che viene dopo tal Cadenza, stantechè prosegue nella sopracennata Corda di *A la mi re* per lo corso di due Battute. Al Num. (10) incomincia a introdurre lo Stretto dei due Soggetti, e nel proseguimento va sempre più stringendoli fino al fine della Fuga, talchè viene forzato l' Uditore a confessare, che di più far non poteva l' Autore per captivarsi l' universale aggradimento, avendo sfuggito tutti quegli sforzi dell' Arte, che quanto d' ammirazione riscuotono dai Professori, altrettanto rendono oscure, e disagiati le Composizionj.



## FUGA A CINQUE VOCI.

men A

men & in fæ cu la fæ cu lo rum fæ cu lo rum

A

& in fæ cu la fæ cu lo rum fæ cu lo rum

A men

4 3 2 6 7 6 5 b

4  
2

men A

& in fæ cu la fæ cu lo rum fæ cu

men & in fæ cu la fæ cu lo rum fæ cu lo

& in fæ cu la fæ cu lo rum fæ cu lo rum A

A

4 3 2 6 7 6 5 b

6  
4  
2



# FUGA A CINQUE VOCI.

153

The musical score is written for five voices, represented by five staves. The lyrics are in Latin and are distributed across the staves. The first system of staves contains the following lyrics: "men A", "lo", "rum", "rum", "men A", "men", "men & in fæ cu la fæ cu lo rum fæ cu lo", "rum". The second system of staves contains the following lyrics: "(ro)", "& in fæ cu la fæ cu lo rum A", "men & in fæ eu la fæ cu lorum fæcu lo", "men A", "men", "fæ cu lo", "rum". The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals. At the bottom of the page, there are figured bass notations: "4 3", "6", "6 5 4", "6 4 2", "6 3 8", "(ro)", "7 6", "7 6", "V", and "2".

Parte Seconda.



## FUGA A CINQUE VOCI.

men & in fae cula

rum fae cu lo rum A

men A men A men

& in fae cu la fae cu lo rum fae cu lo

7 6 4 3 4 3 5 2

fae cu lo rum fae cu lo rum A men

men A

& in fae cu la fae cu lo rum A

men & in fae cu la fae cu lo rum fae cu lo rum

rum A men

6 7 6 4 3

4 2



FUGA A CINQUE VOCI.

554

men & in fæ cu la

men A

men & in fæ cu la fæ cu lo

& in fæ cu la fæ cu lo rum A

men A

6 4 7 6 4 3 4 3



## FUGA A CINQUE VOCI.

**Esempio II.**  
*Di Gio: Antonio Ricieri.*  
 Estratto dal Domine a 5. Voci  
 Concertato con Strumenti.

Macque in Vicenza Gio: Antonio Ricieri, e quivi sotto la disciplina di D. Domenico Freschi, e poi in Ferrara sotto quella di Gio: Battista Bassani, si applicò all'Arte del Canto, e del Contrappunto; e quanto riuscì mediocre Cantore di Soprano, altrettanto si rese valente Compositore, avendo sortito un talento acuto, fervido, e singolarmente metodico nelle sue Composizioni. Ebbe molti Scolari, ed io pure ho avuto il vantaggio d'essere stato uno di loro. Fu aggregato in qualità di Compositore nell'Accademia de' Filarmonici di Bologna nell'Anno 1704., poscia fu chiamato in Polonia l'Anno 1722. dal Principe Stanislao Rzewski Palatino di Podolia, e gran Generale della Corona, e per sei Anni lo servì per Compositore sì da Chiesa, che da Camera, e da Teatro. Compose ancora varj Salmi per la Cappella del Capitolo della Basilica in Roma di S. Pietro in Vaticano; e dopo varie vicende, morì in Bologna nell'Anno 1746. E' composto questo suo Esempio di un Soggetto, e un Contrassoggetto, i quali formano una Fuga del Tuono, poichè al Num. (1) il Soggetto proposto dal Soprano dalla Quinta del Tuono per Salto discendente alla Fondamentale, e nella Risposta al Num. (2) il Contralto dalla Fondamentale per Salto discende alla Quinta, e così viene formata dal primo Soggetto una Fuga del Tuono. Al Num. (3) vien proposto dal primo Soprano il Contrassoggetto, a cui risponde il Contralto al Num. (4) formando anche questo Contrassoggetto una Fuga del Tuono. Al Num. (5), e (6) rispondono il Tenore all'Ottava sotto del Soprano, e il Basso all'Ottava sotto del Contralto. Avvertir deve il Giovane Compositore, come la Quinta Parte (come è il secondo Soprano di questa Composizione segnato al Num. (7)) non sempre



# FUGA A CINQUE VOCI.

157

lo rum A

per & in fa cu la fa cu lo rum A

Sem

7 5 4

**Sempre** sta obbligata alle Leggi delle altre Parti nelle Fughe, o sia per la distanza delle Risposte, che non è sempre uguale, o sia per la Realità delle Figure, delle Sillabe, e degl' Intervalli, che non è sempre simile, e ciò è stato praticato da' più celebri Maestri, per isfuggire alcuni inconvenienti, che nascono dal condurre la Risposta della Quinta Parte rigorosamente uniforme alle Risposte delle altre Parti. Imperocchè accade alcuna volta, che la Risposta della Quinta Parte succede troppo lontana, per la qual cosa viene a ridurre la Fuga eccedentemente lunga; altre volte succede, che volendo osservare esattamente le Regole prescritte dall' Arte intorno alla Proposta, e alle Risposte, la Fuga si rende oltre modo succhevole. Per evitare dunque questi inconvenienti, che sempre più crescano nelle Fughe a sei, sette, otto, e più Voci, introdussero qualche Artificio particolare, o di far entrare prima del tempo la Quinta Parte; o d' introdurre qualche Imitazione del Soggetto, e Contrassoggetto; o di Contrappuntizzare semplicemente, per poscia a tempo opportuno rispondere regolarmente ai proposti Soggetti. L' Autore di questa Fuga ha anticipata la Risposta del secondo Soprano per lo spazio di quattro Battute e mezzo, affi chè non tardasse troppo a unirsi con le altre Parti, e venisse questa Fuga ad esser priva per lungo tempo dell' Armonia delle cinque Parti, delle quali è composta. Avvertasi però, che questa Quinta Parte al Segno (\*), in vece di ritornare alla prima Nota del primo Soggetto, ascende gradatamente alla Quarta del Tuono, che è uno di quegli arbitrij, che si sono presi i Maestri più eccellenti dell' Arte. Incontrasi anche un' altro arbitrio preso dall' Autore, seguendo anche in questo la prassi de' Maestri, ed è che la prima Nota del Contrappunto, abbenchè sia Quarta, viene



## FUGA A CINQUE VOCI.

men & in fa cu la fa cu lo rum A

(7) Sem per & in

men A

per & in fa cu la fa cu lo rum A

(6) Sem per & in fa cu la fa cu lo rum

5 4 3 3 6 6

viene usata in varj luoghi segnati (♯) come Consonanza non soggetta alle Leggi delle Dissonanze, come pretendesi da' Pratici. Dal Num. (8) sino al (12) incontrasi lo Stretto del primo Soggetto condotto con metodo esatto, talche non solo reca piacere all' udito, ma ancora all' occhio, per essere ordinato con ogni più precisa esattezza. Dopo d' essersi condotto alle due Cadenze della Sesta, e della Terza, cosa praticata da alcuni Maestri più a noi vicini, ripiglia il Contrassoggetto formandone lo Stretto, e si serve artificiosamente dello stesso Soggetto per ritornare dalla Terza, alla Fondamentale, come riscontrasi dal Num. (13) sino al (16). E siccome il Soggetto è composto delle due Note, che formano la Cadenza di *A la mi re* Corda Fondamentale del Tuono, di nuovo ripiglia lo Stretto del primo Soggetto col sempre più restringerlo. Così pure dal Num. (17) sino al (20) restringe il Contrassoggetto, e conduce al fine questa Fuga, in cui l' Autore può giustamente pregiarsi d' aver unito assieme il dilettevole, e l' artificioso, cosa assai rara, e molto difficile. Ogni qual volta il Giovane Compositore attentamente rifletterà alla singolare condotta di questa Fuga, potrà, non v' ha dubbio, ricavarne gran profitto, specialmente per addestrarsi a comporre a cinque Voci, sorta di Contrappunto, che porta seco molte difficoltà, affinchè riesca naturale, artificioso, e chiaro. E siccome il complesso dell' Armonia non è composto, che della Fondamentale, Terza, Quinta, e secondo il sentimento della maggior parte de' Maestri dell' Arte, anche dell' Ottava, quindi ne viene, che il Compositore deve usare tutta l' industria per dar luogo alla Quinta Parte raddoppiandola or in Ottava, or in Decinaquinta con una delle quattro Parti, affinchè la Composizione possa esser realmente a cinque Voci.



# FUGA A CINQUE VOCI.

159

The first system of the musical score consists of five staves. The notation is a five-part fugue. The lyrics 'fa cu la fa cu lo rum' are written under the second staff. The word 'men' appears under the first, third, fourth, and fifth staves. The letter 'A' is placed below the second and fourth staves. Fingering numbers 6, 7, 3, 5, 4, and 2 are visible at the bottom of the system.

The second system of the musical score continues the five-part fugue across five staves. The lyrics 'fem per & in fa cu la fa cu lo rum' are written under the second staff. The word 'men' appears under the first, third, fourth, and fifth staves. The word 'fem' appears under the second staff. The letter 'A' is placed below the second and fourth staves. The number '(8)' is at the beginning of the first staff, and '(9)' is below the third staff. The number '(10)' is below the fourth staff. Fingering numbers 4, 2, 4, 3, and 2 are visible at the bottom of the system.



## FUGA A CINQUE VOCI.

men A (12) men & in fæ cu la fæ cu

men fem per & in fæ cu la fæ cu

lo rum A men A

per & in fæ cu la fæ cu lo rum A (11)

fem per & in fæ cu la fæ cu lo rum A

lorum & in fæ cu la fæ cu lo rum A men A

lo rum A men A

men A men A

men A men A

men

7 7 7 4 3 X











# FUGA A CINQUE VOCI.

163

men A -

men A -

A - men A -

(so) A -

A - men A -

7 6 5 5  
3 4 3 4 3

men.

men.

men.

men.

men.

men.



## FUGA A CINQUE VOCI.

## Esempio III.

Di Luca Marenzio.

Estratto dal Libro 9. de' Madrigali a 5. Voci.

(3)  
Ahi tu mel

(2)  
Ahi tu mel ne -

(1)  
Ahi tu mel ne -

Questo illustre Autore, benchè in tutte le sue Composizioni abbia date prove assai chiare del suo singolar talento, più però che altrove lo ha fatto spiccare nel principio di questo Madrigale, con una Musica, che esprime a maraviglia il senso di queste parole: *Ahi tu mel neghi*. Quindi rifletta il Giovane Compositore con qual maestria, e naturalezza sono condotte le Risposte alla Proposta del primo Tenore, e con qual accortezza più tosto che le Reali, o del Tuono, usi quelle d'Imitazione, per essere più adattate all'espressione, e a produrre un'effetto mirabile negli ascoltanti. Ciò però che si rende più singolare, è, che le Parti di questo Esempio sono condotte con tal chiarezza, che una non occupa l'altra, e la Melodia di ciascuna forma un'unione piena di una dolce Armonia. E' da notarsi, come il Tenore al Num. (1) nella Proposta forma il Salto discendente di Quarta, e il Contralto nella Risposta al Num. (2) forma il Salto di Sesta discendente, e al Num. (3) il Soprano il Salto di Ottava. Questa varietà di Risposte è quella, che stabilisce questa Fuga d'Imitazione, perchè le Risposte non sono simili alla Proposta, che di sole Figure. Le Risposte però ai Numeri (4) (5), e (6) sono Reali, e ai Numeri (7), e (8) sono d'Imitazione, sicchè tutte assieme vengono a formare una Fuga Mista di Reale, e d'Imitazione. In seguito sono bene espresse dalla Musica con Imitazioni, e ben condotte Legature le parole: *io credea crudi i mari, i fiumi no, le quali vengono avvedutamente intrecciate con le seguenti parole: Ma tu dallo splendore che 'n te si specchia ad esser crudo impari*. Qui propone un Soggetto il secondo Tenore al Num. (9), a cui risponde Realmente il Soprano al Num. (10), e nonostante che questo Soprano, in vece di ascendere all'Ottava del Tuono, ascende alla Seconda, e perciò esce fuori del Tuono, tuttavia per le ragioni altrove adotte, ciò viene approvato dalla prassi, e autorità de' primi, e più celebri Maestri. Passa di poi alle parole: *Prodigo a te del pianto, a lei del core*, e introduce una Musica alquanto vivace, la quale viene contrapposta dalla Musica messa sopra le parole:

Fui



# FUGA A CINQUE VOCI.

163

ne ghi ahi

ghi ahi tu mel ne ghi

ghi ahi tu mel ne ghi

Ahi tu mel ne ghi

Ahi tu mel ne ghi

tu mel ne ghi

io cre dea cru di i ma

io cre dea cru di i ma

io cre dea cru di i ma

io cre dea cru di i ma

*Fui lasso, e sono, nel terminar delle quali intreccia le ultime parole: E voi mi siete avari, tu della bella imago, con graziose Imitazioni, e singolarmente nelle ultime parole: Ella d' amore, in cui merita, che il Giovane Compositore attentamente osservi il bel gruppo d' Imitazioni, con le quali conduce dolcemente alla*



## FUGA A CINQUE VOCI.

(10)

i fu mi no ma tu dal lo splen do re che'n te si

ri i fu mi no

ri i fu mi no

(9)

ri ma tu dal lo splen do re ch'in te si

ri i fu mi no

spec chia

fu mi no ma tu dal lo splen do re ch'in te si spec

ma tu dal lo splen do re ch'in te si spec

spec chia

fu mi no

i fu mi

la Cadenza Finale. Raro, e pregiabile si rende questo eccellente Madrigale, per la singolar unione, e retta collocazione delle Parti, e soprattutto per la loro ben pensata disposizione, e collocazione, talche una da luogo all'altra, e ognuna d'esse forma una grata Melodia.

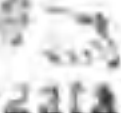


# FUGA A CINQUE VOCI.

167

The musical score is written for five voices, each on a separate staff. The lyrics are in Italian and are distributed across the staves as follows:

- Staff 1:** no ma tu ma tu dal lo splen do re ch' in
- Staff 2:** aci ad ef fer cru do im pa ri ad ef fer
- Staff 3:** chia ad ef fer cru do im pa -
- Staff 4:** ad ef fer cru do im pa ri
- Staff 5:** no ma tu dal lo splen do re
- Staff 6:** te fi spec chia ed ef fer cru -
- Staff 7:** cru do im pa ri
- Staff 8:** ri
- Staff 9:** i fu mi no ad ef fer
- Staff 10:** ad ef fer

L' Autore per esprimere con maggior forza le parole: *ad effer cruda*, su la Parte del Basso al Segno  che lega, oltre la Quarta e Sesta formate dal Soprano, e dal Tenore, tiene legata nel secondo Tenore anche la Terza.



## FUGA A CINQUE VOCI.

do im - pa ri

im pa - ri pro di go a

cru do im pa ri prodigo a te del pian -

cru do im pa ri pro digo a te del

pro digo a te del pianto a lei del co -

pro di go a te del pian to a lei del co re

te del pian to a lei del co - re

to a lei del co re pro di go a te del

pian to a lei del co re fui



# FUGA A CINQUE VOCI.

169

re fui laf fo e fo -

fui laf fo e fo no fui

pro digo a lei del pian to a lei del co re

pian to a lei del co re pro di go a lei del pian to a lei

laf fo e fo no

no e voi mi fie te a va ri tu della bel la im ma go el la d'a -

laf fo e fo no e voi mi fie te a va ri

fui laf fo e fo no e voi mi fie te a -

fui

Parte Seconda.

Y



## FUGA A CINQUE VOCI.

mo re el la d' a mo re

tu del la bella im ma go el la d' a mo - re

va ri tu del la bel la im ma go el la d' a mo re

e voi mi fie te a va ri pro digo a

la f fo e fo no pro digo a te del

pro digo a te del pian to a lei del co re fui

pro di go a te del pian to a lei del co re

e voi mi fiete a va ri tu del la

te del pian to a lei del co re

pian to a lei del co re fui la f fo e



# FUGA A CINQUE VOCI.

171

laf fo e fo no tu del la

e voi mi sie te a va ri tu del la bel la im ma -

bel la im ma go el la d'a mo re

e voi mi sie te a va ri

fo no e voi mi sie te a va ri tu della bel la im ma-

bel la im ma go el - la d'a mo re e voi mi sie te a-

go el la d'a mo re

el la d'a mo re e voi mi sie te a-

e voi mi sie te a va ri tu del la

go el la d'a mo re



## FUGA A CINQUE VOCI.

va ri tu el la d'a mo -  
tu del la bel la im ma go el la d'a -  
va ri tu della bel la im ma go el -  
bel la im ma go el la d'a mo re el la d'a -  
tu del la bel la im ma go el - la d'a -

The first system of the musical score consists of five staves. Each staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notes are written as diamond-shaped symbols with stems, and the lyrics are printed below each staff. The lyrics are: 'va ri tu el la d'a mo -', 'tu del la bel la im ma go el la d'a -', 'va ri tu della bel la im ma go el -', 'bel la im ma go el la d'a mo re el la d'a -', and 'tu del la bel la im ma go el - la d'a -'.

re.  
mo - re.  
la d'a mo re.  
mo re.  
mo re.

The second system of the musical score consists of five staves. Each staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notes are written as diamond-shaped symbols with stems. The lyrics are: 're.', 'mo - re.', 'la d'a mo re.', 'mo re.', and 'mo re.'.



# FUGA A CINQUE VOCI.

173

## Esempio I V.

Di Pier-Luigi da Palestrina.

Estratto dal Libro 1. de' Madrigali spirituali a 5. Voci.

Abbenchè siano da quasi due Secoli, che morì il celebre Autore di questo Esempio, ciò non ostante vive ancora la di lui memoria nella mente di tutti, e singolarmente de' Professori di Musica, non solo d' Italia, ma di tutta l' Europa, trovandosi sparse per tutte le principali Cappelle le di lui Opere per servizio di Chiesa. Non così note, e sparse sono le varie Opere dell' Autore, che contengono Madrigali, per la qual cosa ho creduto vantaggioso ai Giovani Compositori, siccome nella Prima Parte di questo Esemplare ho esposti non pochi Saggi di Musica Ecclesiastica, così in questa Seconda Parte ne esporrò alcuni di Musica Madrigalesca, affinché dalla varietà degli Stili di questo insigne Autore possa ognuno imitandolo ricavarne singolare vantaggio. Vien proposto dal Contralto il Salto di Quarta, e dal Soprano nella Risposta il Salto di Quinta, e dalla Proposta, e Risposta viene a dichiararsi (considerando le due sole prime Caselle) essere la Fuga del Tuono. Nella terza Casella però il Soprano oltrepassa l' Ottava, e al Segno (\*) s' estende fino alla seconda del Tuono, perciò essendo la Risposta parte del Tuono, e parte Reale viene a formare una Fuga Mista. Poscia dalle Parti gravi vengano proposti diversi Soggetti, coi quali si innestano con le Risposte le Parti acute, fintantoche giunto alle parole: *ne mai di veder Dio &c.*, viene proposto un' Attacco fra le Parti di mezzo, il quale col rendersi grazioso, e grato, termina con una Cadenza alla Quinta del Tuono segnata (\*). Qui vien proposto un' Attacco sopra le parole: *all' alto tuo Intelletto &c.*, al quale rispondano d' Imitazione le Parti; di poi in seguito, dopo proposti altri Attacchi, e giunto all' ultimo verso. *Ma per te verso te m' impenni &c erga*, propone l' Autore alcuni Soggetti con le Parti gravi, a cui rispondano d' Imitazione le Parti acute, con framschiarvi qualche Contrappunto doppio, e con distinto artificio, e naturalezza conduce lodevolmente a fine questo bellissimo Madrigale.



# FUGA A CINQUE VOCI.

bur na e tor re e bur na che contra o gni mor tal col -

tez za tor re e tor re e bur na che con tra o -

- na e tor re e bur na che con tra o gni mor tal

che contra o gni mortal col pa e di -

che con tra o gni mor tal col -

- pa e di - fet to fof -

gni mor tal col pa e di fet to fof ti vi va fer ba ta fof -

col pa e di fet to fof ti vi va sem -

fet to col pa e di fet to fof ti vi va fer -

pa e di fet to fof ti vi va fer ba ta



# FUGA A CINQUE VOCI.

175

ti vi va fer ba ta e morta in ur - na

ti vi va fer ba ta e mor - ta in ur - na

ba ta e mor ta in ur - na e mor ta in ur -

ba ta e mor ta in ur na mor ta in ur -

e mor ta in ur na

sì che mai ver me non ti of -

sì che mai ver me non

na sì che mai

na sì che mai ver me non ti of fe se il pet to sì

sì che mai ver me non ti of fe se il pet to



fe fe il pet to il pet to

ti of fe fe il pet - - to ne mai di ve der

ver me non ti of fe fe il pet to

che mai ver me non ti of fe fe il pet to ne mai di

non ti of fe - fe il pet to ne mai di ve der

ne mai di ve der Dio cie ca e not tur na

Dio cie ca e not tur na nu be ne mai di ve der

ne mai di ve der Dio cie -

ve der Dio cie ca e not tur na nu be

Dio cie ca e not tur na nu be di ve der



# FUGA A CINQUE VOCI.

177

nu be s'op po fe a l'al to tuo

Dio cie ca e not tur na nu be s'op po - - fe

ca e nottur na nu be s'op po - fe a

a l'al to (\*)

Dio cie ca e not tur na nu be s'op po fe

in tel let to fa ch'io

a l'al to tuo in tel let to fa ch'io fe -

l'al to tuo in tel let to fa ch'io fe -

tuo in tel let - - to fa ch'io fe -

a l'al to tuo in tel let to fa ch'io

Parte Seconda.

Z





feb ben mor tal non mi fom mer ga ma per  
 ben mor tal non mi fom mer ga ma  
 ben mor tal non mi fommerga ma  
 ben mortal non mi fom mer ga ma per te ver - so te  
 ma per te ver so te



te ver so te m' im pen -  
 per te ver so te m' im pen ni & er ga m' im -  
 per te ver - so te m' im pen -  
 m' im pen - ni & er ga  
 m' im pen - ni & er ga



# FUGA A CINQUE VOCI.

179

mi & er ga ma per te ver so

pen ni & er ga ma per te ver so

mi & er ga ma per te ver so te

& er ga ma per te ver so te ma per te ver so te m'im -

ma per te ver so te m'im -

te m'impen ni & er ga.

te m'impen ni & er ga.

m'impen ni & er ga m'impen ni & er ga.

pen ni & er ga m'impen ni & er ga.

pen ni & er ga & er ga.



## Esempio V.

Di Claudio Monteverde.

Estratto dal Libro 3. de' Madrigali a 5. Voci.

Giardini

(3)  
Strac cia mi pur il

(1)  
Strac cia mi pur il co re ra gion è

(2)  
Strac cia mi pur il

L' Autore di questo Madrigale fu Claudio Monteverde Cremonese discepolo di Marc' Antonio Ingegneri. Per la sua eccellenza nel suono della Viola, e del comporre fu eletto dal Duca di Mantova per suo Compositore, poscia dopo alcuni anni passò a servire la Serenissima Repubblica di Venezia per Maestro della Cappella Ducale di S. Marco. La quantità delle Opere Pratiche per servizio della Chiesa, e molto più di Madrigali da esso date alle Stampe, e più volte ristampate, ci dimostrano il di lui valore, e in quanta stima fosse tenuto a' suoi giorni. Per essere però egli stato uno de' primi a introdurre la Musica moderna, ebbe molti Contradditori, che lo rimproverarono di aver contravvenuto alle stabilite Leggi della buona Musica. Uno de' principali Oppositori fu il P. D. Gio: Maria Artusi Bolognese Canonico Regolare del Salvatore, il quale diede alla luce un Libro intitolato: *L' Artusi, ovvero delle Imperfezioni della moderna Musica*. L' Opera è divisa in due Parti, la prima stampata nel 1600., e la seconda nel 1603., in ambedue queste Parti inveisce non poco fra gli altri contro il Monteverde. La guerra accesa fra i due partiti fu aspra; ma Claudio Monteverde incoraggiato da' suoi parziali, e sempre più impegnato a sostenere la sua opinione, con una Lettera stampata nel *Quinto Libro de' Madrigali a cinque Voci* diretta ai Studiosi Lettori, e poscia pubblicata da suo Fratello Giulio Cesare Monteverde negli *Scherzi Musicali a tre Voci* pubblicati nel 1607. fece le sue difese, e dimostrò come fino ai suoi tempi i Compositori ebbero per principio, che l' *Armonia fosse Signora dell' Orazione*, cioè che la Musica dovesse considerarsi per superiore alle parole; ma al contrario, che egli con l' Autorità di Platone voleva che l' Orazione, cioè le parole fossero il principale oggetto del Compositore, e a tal effetto introdusse una *Seconda Pratica* in molte cose diversa dalla *Prima Pratica*, che era stata in uso appresso a tutti i Maestri a lui anteriori. Ho creduto opportuno il dare questo lume ai Giovani Compositori, affinchè scoprendo in questo Autore certi Passi, che



# FUGA A CINQUE VOCI.

181

(5)  
Strac cia mi pur il co re ra gion è ben in -

(4)  
Strac cia mi pur il co re ra gion è ben in -

co re ra gion è ben in gra to

ben in gra - to che

co re ra gion è ben in gra to che

che a tenore della Prima Pratica, non convengono, possa comprendere la differenza che passa fra le Composizioni a Cappella regolare secondo la *Prima Pratica*, e fra quelle condotte su i principj della *Seconda Pratica*, la quale ammette alcune licenze, usate però con moderazione. Grande, e universale fu la stima in cui fu tenuto questo celebre Compositore, come specialmente rilevasi da una Lettera scrittagli a Venezia dal P. D. Adriano Banchieri Bolognese Abbate Oliverano del seguente tenore: *Parmi convenevole il passar termine di congratulazione con V. Signoria, insieme del gusto grande, che habbiamo sentito nella nostra Accademia Filomusa, per l'acquisto fatto di Soggetto così eminente, quant'è il Signor Claudio Monteverde. Io come suo parziale concorsi al contento universale, sì come in particolare, per lo memorabile ricordo nel giorno di S. Antonio l'anno 1620. mentre V. S. onorò con la sua presenza in pubblico Ritiro la FLORIDA ACADEMIA di S. Michele in Bosco, accompagnato dal Signor D. Girolamo Giacobbi, e virtuosissima comitiva de' Signori Musici Bolognesi, dove si recitò oratione, e armonizzò concerti in lode, ed Encomi di V. S. qual riverisco, e le baccio la mano. In questo Madrigale vien proposto un Soggetto dal Tenore al Num. (1), a cui risponde Realmente il Basso al Num. (2), nel qual tempo il Contralto al Num. (3) propone un' altro Soggetto, a cui risponde pur Realmente il secondo Soprano al Num. (4), nel mentre che il Soprano al Num. (5) risponde all' Ottava sopra del Tenore al primo Soggetto. Questi due Soggetti indicati ai Numeri (2), e (3) vengono a formare, come riscontrasi ai Numeri (4), e (5) un Contrappunto alla Quarta sotto, e alla Quinta sopra. Incontrasi un' Andamento di Terza sopra le parole: *Che se t' ho troppo amato*, fra le due Parti, che vien poscia frapposto dal Contralto con diverso Andamento, e alla Cadenza del Tuono ripiglia il primo Soprano di nuovo il primo Soggetto, nel terminar del quale vengono ripigliati dal Tenore, e dal secondo, e primo Soprano gli accennati due Andamenti. Passa quindi alle parole: *Porti la prima**







# FUGA A CINQUE VOCI.

183

ben in gra to che fe t'ho tropp' a ma - - to por -

- fe t'ho tropp' - a ma to

por - ti la

- fe t'ho tropp' a ma to por ti la pa -

- ti la pe na

por - ti la pe na

pe na por ti la pe na del com mels'

- na del com mels' - er -

por ti la pe -



## FUGA A CINQUE VOCI.

del com mès' - er ro re

del com mès' - et ro re

- er ro - re del com mès' er -

ro re del com mès' er ro -

na del com mès' er ro -

ma per chè ÷ strac ci fai ma per chè

ma per chè ÷ strac ci fai ma per chè ma per -

ro re ma per chè ma per chè

re ma per chè strac ci fai

ro re ma per chè strac ci fai



# FUGA A CINQUE VOCI.

185

(6)

frac ci fai de la mia fe de che col pa ha l'in no cen te fe

che frac ci fai de la mia fe de che col pa ha l'in no cen te

frac ci fai de la mia fe de che col pa ha l'inno cen te fe

che col pa ha l'in no cen te

la mia fiam - m'ar den te non me ri ta mer ce de

fe la mia fiamm'ar den te

la mia fiam - m'ar den - te fe la mia fiamm'

fe la mia fiamm'ar den te

fe la mia fiamm'

Parte Seconda.

A 2



## FUGA A CINQUE VOCI.

non me ri ta mer ce - de

non me ri ta mer ce de

ar den te non me ri ta mer ce de non

non me ri ta mer ce de fe la mia fiam - m'ar den -

ar den - te fe la mia fiamm'.

ah non la

ah non la

me ri ta non me ri ta mer ce - de ah non la

te non me ri ta mer ce de ah non la merta il

ar den te non me ri ta mer ce de ah non la



# FUGA A CINQUE VOCI.

187

mer ta il mio fe del fe del fer vi re ah non la mer ta il

mer ta il mio fe del fer - vi - re ah non la mer ta il mio

mer ta il mio fe del fer vi re ah non la mer ta il

mio fe del - fer vi re

mer ta il mio fe del fer vi re

mio fe del fer vi - re ma strac cia pur ma strac cia

fe del fer vi re ma strac cia pur ma strac -

mio fe del fer vi re ma strac cia pur ma strac cia pur

ma strac cia pur ma straccia pur ma

ma strac cia pur ma strac -

A 2 2



## FUGA A CINQUE VOCI.

pur cru de le non può mo - rir

- cia pur cru de le non può mo - rir d'a - mor

cru de - le non può mo rir d'a -

frac cia pur cru de le non può mo rir d'a mor

- cia pur cru de le non può mo rir

d'a - mor al ma fe de le forge rà nel mo rir qua -

al - ma fe - de - le forge rà nel mo rir qua -

mor al ma fe de le

al - ma fe de le for ge rà nel mo -

d'a mor al ma fe de le



# FUGA A CINQUE VOCI.

189

(13)

fi fe ni - ce la fe de mia più bella e più fe li ce

fi fe ni - ce la fe de

la fe de mia più bel la for ge rà nel mo rir qua fi

(15)

rir qua fi fe ni ce la fe de mia più bella è più fe li - ce

la fe de

la fe de mia più bel - la e più fe li ce

mia più bella e più fe li ce for ge rà nel morir qua fi fe ni ce la

- fe ni - ce for ge rà nel mo-

for ge rà nel mo rir qua fi fe ni - ce la

mia più bel la for ge rà nel morir qua fi fe ni ce la fe de



## FUGA A CINQUE VOCI.

la fe de mia più bel la la

fe de mia più bel l' e più fe li ce la fe de

rir qua - si fe ni - ce la fe de mia più

fe de mia più bella e più fe li ce la fe de mia più

mia più bella e più fe li ce la fe de mia più bel -

fe de mia più bel la e più fe li ce.

mia più bel la e più fe li - ce.

bel la e più fe li - ce.

bel la e più fe li ce e più fe li ce.

la e più fe li ce.



## Esempio VI.

Di Claudio Monteverde.

Estratto dal Libro 3. de' Madrigali a 5. Voci.

Cru da A ma ril li cru -

Cru da A ma ril li

Cru da A ma ril li

Cru da A ma ril li

Cru da A ma ril li

Cru da A ma ril li

da A ma ril li che col no me an co ra d'a -

cru - da A ma ril li che col no me an co ra d'A -

cru da A ma ril li che col no me an co ra d'a -

cru da A ma ril li che col no me an co ra d'a -

cru da A ma ril li che col no me an co ra d'a -

Dall' uso delle Dissonanze, e specialmente della Settima libero, e affatto alieno dalle Leggi de' primi Maestri, che ha fatto l' Autore in questo suo Madrigale si verrà in chiaro del perchè si suscitassero contro di lui tanti Oppositori, come accennato abbiamo nell' Esempio antecedente. I Zelanti non potendo soffrire in pace un tal' uso con-



mar ahi laf fo

mar ahi laf fo

mar ahi laf fo che col no me an co -

mar ahi laf fo che col no me an co -

mar ahi laf fo che col no me an co -

contrario alle antiche Leggi, s' allarmarono contro di lui, rimproverandolo d' aver usati Intervalli falsi, e Dissonanze irregolarmente, e senza alcuna Preparazione. Adonta però di tutti i loro rimbrotti egli ebbe il bel piacere di vedere la pratica da lui introdotta sì bene accolta, ed abbracciata dai Compositori, che fino a' giorni nostri si mantiene in tutto il suo credito, Come però, e quando possano usarsi lodevolmente le Dissonanze aliene dalle Regole, da questo Esempio potrà agevolmente rilevarlo il Giovane Compositore, avvertendo però che se le dette Dissonanze furono introdotte, e vengono permesse nello Stile Concertato di Chiesa, di Madrigali, di Musica profana, Drammatica, e Instrumentale, non furono mai però praticate fino a' giorni nostri da' veri periti Maestri nello Stile a Cappella, perchè aliene, e repugnanti ad un tale Stile, che pur troppo, e lo dico con grandissimo dispiacere, a giorni nostri è quasi perduto affatto, e pochi vi sono, che siano a portata di scrivere esattamente a Cappella, e che abbiano una piena cognizione del vero, e legittimo carattere di questo Stile. Venghiamo ora all' Analisi di questo Madrigale. Sopra le parole: *Cruda Amarilli*: introduce due volte l' Autore un ben tessuto Contrappunto; così pure sopra le parole: *Che col nome ancora d' amor*. In prova di quanto abbiamo detto di sopra dell' uso da lui praticato delle Dissonanze, offervi il Giovane Compositore la Musica sopra le parole: *ahi lafo*, come il Soprano al Num. (1) entra in Nona, o sia Seconda, e immediatamente passa di Salto alla Settima senza alcuna Preparazione, o senza procedere di grado in mezzo a due Consonanze, come prescrive la *Regola della Nota buona*, e cattiva esposta nella Prima Parte di questo Esemplare alla pag. xxv. Offervi pur anche al Num. (2) la Settima, senza alcuna Preparazione, la qual Settima serve di Preparazione per legare la Quarta. Questo Passo quanto raro, e non praticato ai tempi dell' Autore, altrettanto di frequente vien' usato a giorni nostri. Un grazioso Attacco proposto dal primo Tenore riscontrasi al Num. (3) sopra le parole: *Ma del Aspidio fardo*, al quale rispondono tutte le Parti, fra le quali il Contralto al Num. (4), e affinché la Risposta sia Reale forma



The musical score consists of five staves. The first two staves are empty, likely for Soprano and Alto. The third staff has the lyrics: *ra d'a mar ahi ahi laf so a* (with a (2) above the final note). The fourth staff has the lyrics: *ra d'a mar ahi laf so a*. The fifth staff has the lyrics: *ra d'a mar ahi laf*. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

forma una Settima di Salto, nel mentre che al Num. (5) il Tenore nell' istesso tempo di grado passa alla Seconda, il che vien repplicato al Num. (6), e (7). Questi accompagnamenti di Settima maggiore da se, o di Seconda accompagnata dalla Quarta, e Settima Minore, si praticano a' giorni nostri di frequente. Poscia sopra le parole: *e più sorda*, forma un piccolo Contrappunto, il quale si repplica sopra le parole: *e più fera*, alla Quarta sopra coll' aggiungervi una Settima su 'l Soprano al Num. (8). Incontrasi una Cadenza straordinaria al Num. (9), la quale ogniquale volta avesse il suo Basso Fondamentale, che è *E la mi* verrebbe a uniformarsi alla Cadenza perfetta, di cui si è parlato nella Prima Parte di questo Esemplare in varj luoghi singolarmente alla pag. 186. Che questo passo sia perfetta Cadenza, rilevasi evidentemente dal Num. (10) in cui vi sono tutti quegli Accompa- gnamenti soliti praticarsi nelle Cadenze, con la sola diversità, che vi aggiunge la Settima segnata al Num. (11). Questo passo viene repplicato ai Numeri (12), e (13), e siccome ritrovansi in diversa positura, così in qualche modo viene a comparire diverso, sostanzialmente però e sempre l' istesso. Al Num. (14) il Soprano entra in Seconda, così pure il Contralto al Num. (15) entra in Quarta, quandoche il se- condo Tenore ritrovasi in Quinta, onde fra queste due Parti viene a urtare in Se- conda. Sopra i due ultimi Versi: *Poichè col dir t' offendo, l' mi morrò tacendo*. Ri- trovasi composta dall' Autore una Musica con alcuni Soggetti condotti assieme con tutta l' Arte, e naturalezza. Rifletter deve il Giovane Compositore, che l' Autore non usa le Diffonanze aliene dalle Leggi se non ne' casi, in cui l' esige l' espressio- ne delle parole, e ne' soli Madrigali. E siccome per comun sentimento quanto le Consonanze sono grate all' Udito, altrettanto spiacevoli si rendono le Diffonanze, quindi è, che queste non debbono usarsi fuori di proposito, ma o con Legatura, o di passaggio, affinchè non riescano noiose, e disagiataevoli. Si usavano queste ne' Madrigali, perchè, essendo cantati dalle sole Parti di cui sono composti, e senza l' ac- compagnamento d' alcun' Istrumento, era più facile che venissero intonate a perfezio- ne da pochi Cantanti, di quello che nelle Composizioni di Chiesa, nelle quali canta tutta la turba de' Cantori, i quali, come l' esperienza c' insegna, non sono tutti disposti a una giusta, e perfetta Intonazione.



ma ra men te a ma ra - men te in fe gui

ma ra men te a ma ra - men te in fe - - - gui

fo a ma ra men te in fe gni

A ma ril li A - ma ril li del can di do li gus -

A ma ril li A ma ril - li del can di do li gus -

A - ma ril li A ma ril li del can di do li gus -

A ma ril - li A ma - ril li del can di do li gus -

A ma ril li

Incontrasi in questo Segno (\*) la Quinta falsa senza Preparazione, e quello che deve più notarsi, è che il Basso entra in Dissonanza, senza che antecedentemente sia stata legata. L'espressione però delle parole: *amara morte*, dimostra come l'Autore lodevolmente ha usata una tal licenza.



# FUGA A CINQUE VOCI.

195

to più can di da e più bel la ma del

to più can di da più bel la ma dell' af pi do for da

to più can di da più bel la ma dell' af pi do for

to più can di da e più bel la ma dell' af pi do

ma dell' af pi do for -

af pi do for do e più for da e più fe ra e più fu -

e più for da e più fe ra e più fu -

do e più for da e più fe ra e più fu -

for - do e più for da e più fe ra e più fu -

do e più for da e più fe ra e più fu -



ga ce e più fu ga ce

ga ce e più fu ga ce poi ch'è col dir t' of fen do

ga ce e più fu ga ce poi

ga ce e più fu ga ce poi ch'è col dir t' of fen do poi

ga ce e più fu ga ce poi ch'è col dir t' of fen - do i' mi mor -

(11) poi ch'è col dir t' of fen do i' mi mor rò

i' mi mor rò i' mi mor rò i' mi mor rò

ch'è col dir t' of fen do i' mi mor rò poi ch'è col dir t' of -

ch'è col dir t' of fen - do poi che col

(12) rò ta cen do i' mi mor rò ta -



# FUGA A CINQUE VOCI.

197

ta cen do poi chèn col dir t' of fen do

ta cen - do poi chèn col dir t' of fen do i'

(13)

fen do i' mi mor rò ta cen do poi -

dir t' of fen do i' mi mor -

(12)

cen do

poi chèn col dir t' of fen do i' mi mor -

(14)

mi mor rò poi chèn col dir t' of fen do i'

(15)

chèn col dir t' of fen do i' mi mor rò

rò i' mi mor rò i' mi mor rò

i' mi mor rò i' mi mor rò i'



rò i' mi mor rò ta cen do.  
 mi mor rò ta cen do.  
 i' mi mor rò ta cen do.  
 i' mi mor rò ta cen do.  
 mi mo rrò ta cen do.

## Esempio VII.

*Del Principe di Venosa  
D. Carlo Gesualdo.*

*Estratto dal Libro 4. de' Madri-  
gali a 5. Voci.*

*Prima Parte.*

Mo ro mo  
 Mo ro mo  
 Mo ro mo  
 Mo ro mo  
 Mo ro mo

Quanto celebre, e di gran nome sia stato D. Carlo Gesualdo Principe di Venosa Patria dell' insigne Poeta Latino Orazio, non tanto per l' altezza de' suoi nobilissimi natali, quanto per la sua eccellenza nell' Arte di comporre di Musica, ne rendono piena testimonianza non solo i Professori di lui contemporanei, e posteriori, ma anche gli Scrittori di al-



# FUGA A CINQUE VOCI.

199

ro e men tre sof pi ro l'au - ra

ro e men tre sof pi ro l'au - ra

ro e men tre sof pi ro l'au - ra

ro e men tre sof pi ro l'au - ra

ro e men tre sof pi ro l'au - ra

altre facoltà, fra' quali Gerardo Giovanni Vessio (De Natur. Art. lib. 3. Cap. 59. §. 26), che lasciò scritto: *Anno 1600. magna in Muscis laus fuit Caroli Gesualdi, Venusini Principis. De quo sic Josephus Blancanus in Chronologia Mathematicorum ad Saculum Christi Septimum decimum: Nobilissimus Carolus Gesualdus, Princeps Venusinus, nostra tempestatis Musicorum ac Melopaeorum Princeps. Hic enim rhythmis in Musicam revocatis, eos, tum ad cantum, tum ad sonum, modulos adhibuit, ut ceteri omnes Musici ei primas libenter detulerint; ejusque modos cantores, ac fidicines omnes, reliquis posthabitis, ubique avidè complectuntur. Obiit Anno 1614.* Sono molte le Opere di Madrigali da esso date in luce, e ristampate in varj luoghi dagli stessi Professori di Musica di que' tempi, lo che chiaramente dimostra in quanta alta stima egli fosse venuto universalmente presso di tutti. E a tutta ragione, avendo egli introdotto uno Stile sublime, espressivo, pieno d'artificj, e particolarmente una maniera rara, e singolare nel modulare. Su'l principio di questo Madrigale sopra la parola: *Moro* incontrasi una Musica espressiva, e poscia al Num. (1), e (2) vengono proposti due Soggetti, ai quali rispondendo il primo Soprano, e il Tenore formano una piccola Fuga d'Imitazione; e siccome il Soggetto segnato Num. (1) è nella Parte Acuta, e il Soggetto segnato Num. (2) è nella Parte Grave, nelle due Risposte segnate Num. (3), e Num. (4) il Soggetto della Parte Grave passa nell' Acuta al Num. (3), e il Soggetto della Parte Acuta passa nella Grave al Num. (4), e perciò formasi un Contrappunto doppio, perchè essendo prima all' Ottava, ora si cangia alla Quinta. Indi sopra le parole: *L'aura d' un mio sospiro corre volando a farsi alma d' un coro*, ci propone una Musica con Imitazioni molto espressive. Così pure le ultime parole della Prima Parte: *che anco ei sospira*, e *moro* sono ben'espresse con Imitazioni condotte con un' ammirabile naturalezza, ed artificio. Su l'ultima Cadenza poi di Settima, e Sesta, che resta nella Quinta del Tuono, riscontrasi la Nota del Basso segnata (\*) accompagnato da Quarta, e Sesta assieme con la Terza, il qual' accompagnamento, come abbiamo notato nel Madrigale di Luca Marenzio alla pag. 167. vien praticato per dar maggior forza



## FUGA A CINQUE VOCI:

d'un mio sospiro d'un mio sospiro l'aura d'un mio sospiro l'aura d'un mio sospiro l'aura d'un mio sospiro l'aura d'un mio sospiro

d'un mio sospiro corre volando corre volando mio sospiro corre volando corre volando piro d'un mio sospiro corre volando corre volando ro sospiro corre volando ro corre volando corre volando

esprimere le parole: *sospira e more*. Scorgesi però in questo passo una differenza notevole da quello del Marenzio, perchè in questo essendo ferma tanto nel primo Soprano, che nel Tenore la Quarta, il secondo Soprano viene a incontrarli in Seconda col primo Soprano, in Settima col Tenore, e in Terza col Basso, il che non si trova nell'altro.

Passa



# FUGA A CINQUE VOCI.

201



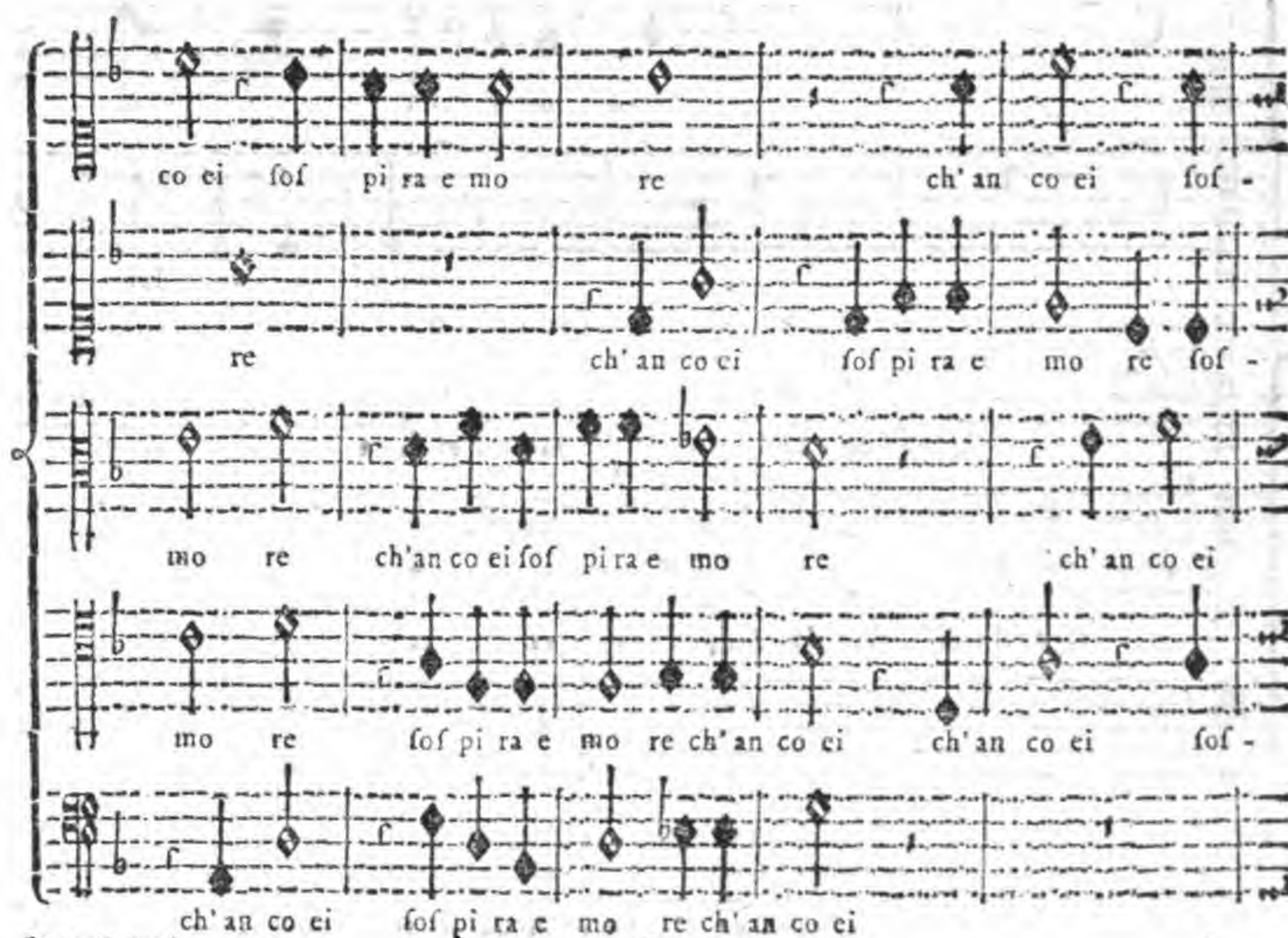
do a far fi al ma d'un co re ch'an -

a far fi al ma d'un co - re e ch'an co ei sof pi ra e mo -

lan do a far fi al ma d'un co re ch'an co ei sof pi ra e

a far fi al ma d'un co re ch'an co ei sof pi ra e

a far fi al ma d'un co - re



co ei sof pi ra e mo re ch'an co ei sof -

re ch'an co ei sof pi ra e mo re sof -

mo re ch'an co ei sof pi ra e mo re ch'an co ei

mo re sof pi ra e mo re ch'an co ei ch'an co ei sof -

ch'an co ei sof pi ra e mo re ch'an co ei

Fine Seconda.

C c



## FUGA A CINQUE VOCI.

pi ra e mo re.

pi ra e mo re ch' an co ei sof pi ra e mo re.

ch' an co ei sof pi ra e mo re.

pi ra e mo re.

ch' an co ei sof pi ra e mo re.

## Seconda Parte.

Quan do di lui la

Quan do di lui

Quan do di lui la sof pi ra ta vi ta

Quan do di lui la sof pi ra ta vi ta la sof pi ra ta

Quan do di lui la

La fa di poi l' Autore alla seconda Parte del Madrigale, e su 'l principio propone col Tenore un Soggetto, al quale rispondono le altre quattro Parti, ora del Tuono, ora Reale, e per lo più d' Imitazione, dal che deve apprendere il Giovane Compositore, come una certa libertà di rispondere usata in certe circostanze riesce mol-



# FUGA A CINQUE VOCI.

203

fos pi ra ta vi ta quan do di lui

la fos pi ra ta vi ta quan do di lui la fos pi -

la fos pi ra ta vi ta quan do di lui la fos pi ra ta

vi ta quan do di lui quan do di lui la fos pi ra ta

fos pi ra ta vi ta quan do di lui la fos pi -

to comoda al Compositore, e nell' istesso tempo gradita agli Uditori. Altri due piccoli Soggetti propone l' Autore, l' uno sopra le parole: *la spspirata vita*, e l' altra sopra le parole: *nel mio cor vola*. Si distingue questo ultimo Soggetto, perche alcune Parti rispondono al contrario delle Proposte. Giunto alle parole: *Vita, e morte gradita*, ha composta la Musica con una espressione molto adattata al senso delle parole, e tale è ancora la Musica sopra il restante delle parole. Si rende però singolare quella sopra le ultime parole: *Chi non sa così viver e morire*, stanteche i due Soggetti sono estesi, e condotti con tutta l' Arte. Straordinaria è l' ultima Cadenza, perchè il Basso, in luogo di usare la Cadenza Ordinaria, o la Plagale, si serve delle Note solite praticarsi nelle Cadenze da qualcheduna delle Parti di mezzo. Forse l' Autore nel terminare in un modo sì insolito, ha creduto di far sempre più risaltare il senso della parola: *morire*. Non voglio mancare di porre sotto gli occhi del Giovane Compositore la diversità dello Stile dei quì sopra esposti Esempj del Palestrina, del Marenzio, e del Monteverde da quello di questo Esempio del Principe di Venosa. A ben riflettere, senza però mai mancare di quella stima, che si deve a questo insigne, e universalmente accreditato Compositore, il suo Stile riesce molto serio, e forse appresso qualcheduno de' nostri giorni sembrerà alquanto duro, soprabbondando più tosto in esso la finezza dell' Arte, e la forte espressione delle parole, che una certa morbidezza, che universalmente piace agli Ascoltanti. Nel Palestrina riscontrasi il massiccio dell' Arte accompagnato però da molta naturalezza. Nel Marenzio un' unione di tutti gli Artificj con una singolare pastosità, e scelta espressione. Nel Monteverde un possesso grande non solo di tutta l' Arte, ma ancora una espressione, che ha del grandioso, e una cognizione profonda assieme del senso delle parole, e della Musica, scegliendo sempre quei Passi, quelle Idee, quelle Modulazioni più adattate alla giusta, e retta espressione delle parole, e alieno da una servile osservanza delle Regole. Di questo lume potrà servirsi il Giovane Compositore per iscegliere dalle Opere de' mentovati Compositori, e degli altri d' ugual grido quel di migliore, e più perfetto, che in loro s' incontra, non già per copiarlo materialmente, ma per insinuarcelo nell' animo, e farfelo connaturale, imitando così l' arte ingegnosa, e industriosa dell' Ape, che da ogni fiore estrae l' amore più puro, e sostanzioso, e lo converte in proprio alimento.



## FUGA A CINQUE VOCI.

la sof pi ra ta vi - ta nel mio cor vo la

ra ta vi - ta nel mio cor vo la nel mio cor vo la e di cor più non

vi ta nel mio cor vo la nel mio cor vo la e di cor più non pri-

vi ta nel mio cor vo la e di cor più non pri-

ra ta vi ta nel mio cor vo - la e di cor più non

vi va e vi ven do av vi - va vi - ve e vivendo av vi - va vi -

pri va vi ve e vivendo av vi va vi ve e vivendo av vi va vi -

va vi ve e vi ven do av vi - va vi ve e vi ven do av vi va

va vi ve e vi ven do av vi va vi -

pri va vi - va e vivendo av vi va vi -



# FUGA A CINQUE VOCI.

205

- ta e mor te gra di ta vi - ta e mor te gra di -  
 - ta e mor te gra di ta vi - ta e mor te gra di -  
 vi - ta e mor te gra di -  
 - ta e mor te gra di ta vi - ta e mor te gra di -  
 - ta e mor te gra di ta

ta non fa che fia gio i - re  
 ta non fa che fia gio i re che fia gio i re chi  
 ta non fa che fia gio i re non fa che fia gio i re chi non  
 ta non fa che fia gio i re  
 non fa che fia gio i re che fia gio i re



## FUGA A CINQUE VOCI.

chi non fa co sì vi ver e mo ri re chi non fa

non fa chi non fa co sì vi ver e mo ri re chi non fa

fa chi non fa co sì vi ver e mo ri re chi non fa

chi non fa co sì vi ver e mo ri re chi non fa chi

chi non fa chi non fa

co sì vi ver e mo ri re chi non fa chi non fa

co sì vi ver e mo ri re chi non fa co sì vi ver

co sì vi ver e mo ri re chi non fa co sì vi ver

non fa chi non fa chi non fa co sì

co sì vi ver e mo ri re chi non fa co sì vi -



# FUGA A CINQUE VOCI.

207

co sì vi ver e mo ri re.

e mo ri re co sì vi ver e mo ri re.

e mo ri re co sì vi ver e mo ri re.

vi ver co sì vi ver e mo ri re.

ver e mo ri re co sì vi ver e mo ri re.

## Esempio VIII.

Di Alessandro Scarlatti  
Napolitano,

Cor mi o deh non lan gui -

Cor mi o deh non lan gui -

Cor mi o deh non lan -

Cor mi o deh

Cor mi o

Sotto Ferrante, o Ferdinando d' Aragona Re di Napoli, che regnò dal 1458. fino al 1494., e al riferire di Balthaz Biancardi Napolitano nelle *Vite de' Re di Napoli &c.* pag. 343. 344. fu non pur amante delle lettere, ma ancora letteratissimo, fiorivano  
nel



## FUGA A CINQUE VOCI.

re deh non lan gui re cor mi o deh

- re cor mi o cor mi o deh non lan -

gui - re cor mi - o

non lan gui - re cor mi o deh non lan gui -

deh non lan gui - re deh non lan gui -

nel suo Regno molti Uomini insigni in ogni Professione, fra i quali Franchin Gaffurio da Lodi, Gio: Tinctoris, Guglielmo Guarnerio, e Bernardo Ycart valenti Professori di Musica Teorica, e Pratica. Da questi ebbe il suo principio la Scuola di Musica Napoletana, dalla quale ne sono poi venuti fino a' giorni nostri tanti celebri Compositori, che l'hanno resa sempre più illustre, e rinomata. Uno de' più eccellenti fra questi è stato certamente Alessandro Scarlatti Uomo di profonda cognizione in questa Professione, le cui Opere, e più d'ogni altra, questo suo Madrigale, che imprendiamo a disaminare, assai apertamente manifestano il suo gran valore. Ebbe questo eccellente Maestro molti Discepoli, ma due veramente gli resero un sommo onore. Uno fu Domenico Scarlatti di lui Figliuolo tanto stimato, e onorato dal Re di Portogallo, che lo credè Cavaliere, e dal Monarca di Spagna Ferdinando VI. assieme con la di lui Consorte Regina Barbara Infanta di Portogallo, che lo vollero per loro Maestro nella Musica, e singolarmente nel suono di Clavicembalo. L'altro fu Adolfo Hasse Sassone, che a' giorni nostri merita il nome di Padre, e Maestro della Musica Drammatica, che ha servito per tanti anni con singolare aggradimento la Corte di Sassonia, e poscia la Corte Imperiale di Vienna, ed ha sempre riportato un' universale applauso per i tanti Drammi composti in Musica per quasi tutti i principali Teatri dell'Europa. Dopo le lodi ben dovute a questi due valorosi Discepoli, diamoci a rilevare il pregio di questo Madrigale del loro Maestro, il quale paragonato a tutti gli altri esposti in questo Esempio, non la cede certamente ad alcuno nè per l'abbondanza degli Artificj, nè per la scelta dell'Idee. Su 'l principio l'Autore propone due Soggetti sopra le parole: *Cor mio deh non languire*, condotti in varj modi d'Imitazione. Altro Soggetto riscontra sopra le parole: *Che fai teco languire*, le di cui risposte sono per lo più del Tuono, e alcune per la diversità delle Figure sono d'Imitazione. Segue poscia un piccolo Attacco a cui rispondono le Parti all'Unisono su le parole: *l'anima mia*. Molto espressivi sono gli Attacchi, singolarmente per la Modulazione sopra le parole: *Odi i caldi sospiri l'invidia*. Due piccoli Soggetti vengono proposti sopra le parole: *la pietade*,



# FUGA A CINQUE VOCI.

209

non lan gui - re che fai te co lan -

gui - re che fai te -

che fai te - co lan guir che fai

re che fai te co lan guir

re che fai te - co lan guir che

tade, e 'l desire, i quali, essendo le proposte alla Terza, nel rivoltarli vengono a formare Contrappunti Doppj alla Sesta di sotto, e di sopra. Alle parole: *s' io ti potessi dar morendo aita*, introduce l' Autore un' Attacco, e per dar più forte espressione alla parola: *morendo*, sopra il Contralto al Segno (\*) introduce senza alcuna Preparazione gli Accompagnamenti di Seconda, Quarta, Sesta minore, e Settima maggiore. Sopra de' quali Accompagnamenti deve osservare il Giovane Compositore la loro disposizione, e collocazione, i quali non v' ha dubbio, che paragonati colla Parte Grave non siano tutti Dissonanti, ma paragonati fra di loro, sono Consonanti, e vengono a formare una serie di Terze minori, come dimostraci il seguente Esempio:

Intervalli paragonati con la Parte Grave

2.<sup>a</sup> 4.<sup>a</sup> 6.<sup>a</sup> min. 7.<sup>a</sup> mag.

Intervalli paragonati fra di loro

3.<sup>a</sup> min. 3.<sup>a</sup> min. 3.<sup>a</sup> min.

Queste tre Terze minori, abbenchè, come c' insegna la Teorica, la serie di due Consonanze dell' istessa Specie di seguito una dietro l' altra (eccettuatene l' Ottava) formi con i termini estremi Dissonanza, ciò non ostante, o sia per la loro disposizione, e collocazione, o sia per l' assuefazione dell' Udito, sono, massime a' giorni nostri, frequentemente praticate, e aggradite. Assai bene espresse vengono dalla Musica le parole: *Ma vivi obimè!* Finalmente nelle ultime parole. *Che ingiustamente more chi vivo tien nell' altrui petto il core*, incontransi due Soggetti, che con tutta la perfezione sono condotti, ed estesi affine di dar campo a introdurvi tutti quegli Artificj prescritti, e praticati da più eccellenti Maestri, e che sono permessi dalla natura de' due Soggetti. Deve riflettere il Giovane Compositore, come l' egregio Autore si è impegnato di comporre questo singolar Madrigale a *Voci Pari acute*, cosa che rende maggiori difficoltà di quello sia il comporre di Parti Acute, e Gravi unite assieme, perchè tal' unione dà maggior comodo, e più campo al Compositore di collocare gl' Intervalli, e disporre le Parti, che non l' unione delle Parti o tutte Acute, o tutte Gravi.







# FUGA A CINQUE VOCI.

211

a o - di i cal di fof pi - ri  
 mi a o di i cal di fof pi - ri  
 mi a o di i cal di fof pi - ri  
 a o di i cal di fof - pi ri  
 a o di i cal di fof pi ri  
 o di i cal di fof pi ri o di i cal -  
 o di i cal di fof - pi - ri  
 o di i cal di fof pi - ri o di i  
 o di i cal di fof pi - ri o di i  
 o di i cal di fof pi - ri



## FUGA A CINQUE VOCI.

di fospi - - ri a te l'in vi - a la pie ta -

a te l'in vi a la pie -

cal di fos pi ri a te l'in vi a

cal di fos pi ri a te l'in vi - a

a te l'in vi - a

te e'l de fi re la pie ta te

ta te e'l de fi re la pie ta te la pie ta -

la pie ta te la pie ta te

la pie ta -

la pie tate e'l de fi re la pie ta -



# FUGA A CINQUE VOCI.

213

la pie ta re e 'l de fi - re

- te e 'l de fi re s' io ti po tef -

la pie ta re e 'l de fi re s' io ti po tef fi

te la pie ta te e 'l de - fi re

te e 'l de fi re s' io ti po tef -

s' io ti po tef fi s' io ti po tef fi dar mo -

- fi dar s' io ti po tef - fi dar mo -

dar s' io ti po tef - fi dar mo -

s' io ti po tef - fi dar mo -

- fi dar mo -

(\*)

mo -



## FUGA A CINQUE VOCI.

ren do a i ta mor re -

ren do a i - ta mor re -

ren do a i - ta mor re -

ren - do a i ta mor re - i mor -

(\*) (d) do a i ta mor re -

i per dar ti vi - ta per

i per dar ti vi - ta

i per dar ti vi - ta

re - i per dar ti vi ta per dar -

i per dar ti per dar ti vi -



# FUGA A CINQUE VOCI.

215

darti vi ta per dar ti vi - - - ta

per darti vi ta per dar ti vi - - ta

per dar ti vi ta per dar ti vi ta

ti per dar ti vi - - ta

ta per dar ti vi - - ta

ma vi vi ma vi vi ma vi vi ma vi -

ma vi vi ma vi vi ma vi vi

ma vi vi ma vi - vi ohì mè vi vi ma

ma vi vi ma vi vi ohì mè ma vi vi

ma vi vi ma vi vi ma vi -



## FUGA A CINQUE VOCI.

ren do a i ta mor re -

ren do a i - ta mor re -

ren do a i - ta mor re -

ren - do a i ta mor re - i mor -

(\*) (d) do a i ta mor re -

Detailed description: This system contains five staves of music. The first four staves are grouped by a brace on the left. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics 'ren do a i ta mor re -' are written below the first four staves. The fifth staff is a single line with a treble clef and a key signature of one flat, with lyrics 'do a i ta mor re -' and a small '(d)' above the first measure. The first measure of the fifth staff also contains a small '(\*)' below the staff.

i per dar ti vi - ta per

i per dar ti vi - ta

i per dar ti vi - ta

re - i per dar ti vi ta per dar -

i per dar ti per dar ti vi -

Detailed description: This system contains five staves of music. The first four staves are grouped by a brace on the left. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. The lyrics 'i per dar ti vi - ta per' are written below the first four staves. The second staff has lyrics 'i per dar ti vi - ta'. The third staff has lyrics 'i per dar ti vi - ta'. The fourth staff has lyrics 're - i per dar ti vi ta per dar -'. The fifth staff has lyrics 'i per dar ti per dar ti vi -'. The music consists of various note values, including eighth and sixteenth notes, and rests.



# FUGA A CINQUE VOCI.

215

darti vi ta per dar ti vi - - - ta

per darti vi ta per dar ti vi - - - ta

per dar ti vi ta per dar ti vi ta

ti per dar ti vi - - - ta

ta per dar ti vi - - - ta

ma vi vi ma vi vi ma vi vi ma vi -

ma vi vi ma vi vi ma vi vi

ma vi vi ma vi - vi ohì mè vi vi ma

ma vi vi ma vi vi ohì mè ma vi vi

ma vi vi ma vi vi ma vi -



## FUGA A CINQUE VOCI:

vi ohi mè ma vi vi ma vi vi ohi mè

ohi mè ma vi vi vi - vi ohi mè

vi vi ohi mè ohi mè ma vi -

ma vi vi ohi mè ohi mè ohi mè vi -

vi ma vi vi ohi mè ohi mè

ohi mè che in giusta men te mo re chi vi vo tien nell'al trui

ohi mè che in giusta men te mo re

vi ohi mè

vi ohi mè

ohi mè che in giusta



# FUGA A CINQUE VOCI.

217

petto il co re nell'al trui pet to il co - re

chi vi vo tien nell'altrui petto il co re nell'al trui pet to il co -

che in giusta men te mo re chi vi vo tien nell'altrui

che in giu sta -

men tre mo re chi vi vo tien nell'altrui petto il co re il

che ingiusta men te mo re chi vi vo tien nell'altrui

pet to il co re il co - re

men te mo re chi vi vo tien nell'altrui petto il co re il co

co re che ingiusta -

Parte Seconda.

E c



## FUGA A CINQUE VOCI.

petto il co - re che in giu sta men te mo -

re chi vi vo tien nell'altrui pet to il co re

che in giu sta men te mo re che in giu sta -

re che in giu sta men te chi

men te mo re chi vi vo tien nell'altrui pet to il co re

re chi vi vo tien nell'altrui pet to il

che in giu sta men te mo re

men te mo re chi vi vo tien nell'altrui

vi vo tien nell'altrui pet to il co re che in giu sta -

che in giu sta men te mo re mo - re



# FUGA A CINQUE VOCI.

219

co - re che ingiusta men -

chi vivo tien nell'altrui petto il co re che ingiusta mente mo re

pet to il co - re il co - re che ingiusta -

men te mo re chi vivo tien nell'altrui petto il co - re

chi vi vo tien nell'altrui pet to il co re

te mo - re chi vi vo tien

chi vi vo tien chi vi vo

mentre mo - re chi vi vo vi vo tien

che ingiu stamen te mo re chi vi vo tien nell'altrui petto il co -

che in giustamente mo re chi vi vo tien nell'altrui petto il co -



## FUGA A CINQUE VOCI.

che ingiusta men te mo re chi vi vo tien nell'altrui pet to il co

tien nell'altrui pet to nell' al trui pet to il co

che ingiustamente mo re chi vi vo tien nell'altrui pet to il

re nell' al trui pett o il co

re chi vi vo tien nell' al trui pet to il

re il co

re.

re.

co

re.

il co

re.

co

re.



## Esempio I.

Di Lucio Barbieri Bolognese.

Estratto dal Libro primo de' Mottetti a 5. 6.

(1)

Ve ni de li - -

(2)

Ve ni de li - -

(3)

Ve ni de -

Quale, e quanta sia mai sempre stata la premura, che gl' Illustrissimi, ed Eccelsi Signori Senatori Presidenti alla Fabbrica della Chiesa della Perinsigne Collegiata di S. Petronio hanno avuto di provvedere quella Cappella non solo di Maestri insigni, e conformati nella Musica, ma ancora d' Organisti d' ugual valore, lo dimostra ad evidenza questo primo Esempio a 6. Voci ingegnoso Componimento di Lucio Barbieri Bolognese, Accademico Filomuso, e Organista dell' anzidetta Perinsigne Collegiata. In questo suo Mottetto egli su 'l principio propone col Soprano al Num. (1) un Soggetto, che forma il Salto di Quinta Incomposta ascendente dalla Fondamentale alla Quinta, alla qual Proposta risponde il primo Contralto al Num. (2) formando il Salto di Quarta Incomposta, che ascende dalla Quinta alla Fondamentale, o sia Ottava del Tuono, e da questa Proposta e Risposta chiaramente apparisce esser la Fuga del Tuono. Ai Numeri (3), e (4) i due Tenori rispondono all' Ottava sotto del Soprano, e il Basso al Num. (5) all' Ottava sotto del primo Contralto, indi il secondo Contralto al Num. (6) risponde nelle istesse Corde del primo Contralto, ed ecco la prima Fuga di questo Mottetto condotta con tutta la perfezione dell' Arte. Passa poi l' Autore alle parole: *Sponsa mea*, e vi propone un' altro Soggetto nel secondo



## FUGA A SEI VOCI.

ba no de li - ba no spon - fa me -

ba no spon fa me a

(6) Ve -

(4) Ve ni de li - ba no de -

li - ba no spon fa me -

(5) Ve ni

condo Tenore, a cui rispondono d'Imitazione le altre Parti. Altri due Soggetti condotti d'Imitazione vengono proposti su le parole: *Veni de Libano*. Di poi un solo Soggetto, a cui rispondesi dalle Parti in parte del Tuono, in parte d'Imitazione sopra le parole: & *coronaberis*. Poscia uniscono tutte le Parti su le parole: *aperi mibi*, e indi propone un piccolo Soggetto sopra le parole: *Soror mea*, a cui rispondono le Parti d'Imitazione, eccettuato il primo Contralto, che vi risponde al Segno (w) per moto contrario, e viene a formare la Cadenza media alla Quinta del Tuono. Continua in appresso a proporre varj Attacchi sopra le parole: *favus distillans labia tua Sponsa*, e giunto finalmente alle parole: *Et coma capitis tui sicut purpura regis juncta canalibus* propone varj Soggetti, che innestati assieme, e artificialmente condotti pongon termine a questo pregevole Componimento. Non voglio mancare di far noto, come gli Organisti dei tempi andati, oltre la singolar perizia della loro Arte acquistata con un lungo esercizio di vera Intavolatura, erano ancora esercitatissimi nell'Arte del Contrappunto, persuasi, che senza Intavolatura, e Contrappunto non si può giungere ad essere un perfetto Organista, siccome un Compositore non può arrivare già mai ad essere un perfetto Compositore senza un pieno possesso del Suono dell'Organo.



# FUGA A SEI VOCI.

223

The musical score is for a six-voice fugue. It is divided into two systems, each containing six staves. The lyrics are written below the staves, with some words appearing on multiple staves to indicate different vocal parts. The lyrics are: a, de li, ba no spon fa me a, ni de li ba no spon li ba no de li (7) ba no spon fa a spon fa me de li me a de li ba no spon fa spon fa me a fa me a de li ba me a de li ba spon fa me a spon fa me.



## FUGA A SEI VOCI.

me - a ve - ni de  
spon fa me - a  
no ve ni de  
ve ni de  
no spon fa me - a

2

li ba no & co ro na  
ve ni  
li ba no ve ni & co ro na  
li ba no ve ni & co ro  
ve ni  
vi ni



# FUGA A SEI VOCI.

225

be ris a pe -

co ro na be ris a pe ri -

be ris & co - ro na be ris a pe -

na be ris & co ro na be ris a -

& co ro na be ris a pe -

& co ro na be ris a pe -

ri mi - hi fo - ror me -

mi - hi fo - ror me - a spon -

(a) ri mi hi fo - ror me a

pe ri mi - hi fo ror me - a spon -

ri mi hi fo - ror me a spon

ri mi hi fo - ror me a

Parte Seconda.

F f



## FUGA A SEI VOCI.

First system of musical notation for six voices. The lyrics are as follows:

Voice 1: a spon fa fa vus di fil lans la -

Voice 2: fa fa - vus di fil - lans

Voice 3: spon - fa fa vus di fil - lans la bi -

Voice 4: fa

Voice 5: fa fa vus di fil lans

Voice 6: spon fa

Second system of musical notation for six voices. The lyrics are as follows:

Voice 1: bi a tu a spon fa & co mæ ca pi -

Voice 2: la bia tu - a spon fa & co mæ ca pi tis

Voice 3: a tu a spon - fa & co mæ ca pi -

Voice 4: & co mæ ca pi tis

Voice 5: la bi a tu a spon fa & co mæ ca -

Voice 6: & co mæ ca pi -



# FUGA A SEI VOCI.

227

tis tu i fi - cut purpura re - gis vin -

tu - i

tis tu i fi cut pur pu ra re gis vin - cta ca -

tu i fi - cut purpura re gis vin cta ca -

pi tis tu i

tis tu i

- cta ca na - li bus & co mæ ca pi tis tu -

vin cta ca na li bus & co - mæ ca pi tis tu -

na - li bus & co - mæ ca pi -

na - li bus & co mæ ca pi tis tu -

& co - mæ ca pi tis

& co mæ ca pi tis

**F f**



i fi cut pur pu ra Re gis  
 ris tu i vin - cta ca -  
 i vin - cta ca na -  
 fi - cut pur pu ra Re gis vin cta ca na li -  
 tu - i fi cut pur pu ra Re gis vin cta ca

cta ca na li bus.  
 vin cta ca na li bus.  
 na - li bus.  
 li bus ca na li bus.  
 bus ca na li bus.  
 na li bus.



# FUGA A SEI VOCI.

229

## Esempio I I.

Di Luca Marenzio.

Estratto dal 6. Libro de' Madrigali a 6. Voci.

O for tu -

O for tu na

O for tu na

O for tu na

O for

Vo lu bi le leg -

Il sublime, e ingegnoso pensare di questo Autore, il suo finissimo discernimento nello scegliere le Idee più acconce ad esprimere il senso delle parole, la singolarità delle Melodie, l'ammirabile suo coraggio altresì nel prendere qualunque ancor più malagevole impegno, e la sua gran felicità di riuscirvi ad onta d'ogni più ardua difficoltà sì chiaramente risplendono nelle moltissime, e tutte egregie Opere sue, che meritamente a se ne tirano le universali, e ben dovute acclamazioni. Potessi io qui porre sotto gli occhi dei Giovani Compositori la sorprendente quantità di Madrigali da esso dati in luce a tre, quattro, cinque, sei Voci, oltre varie altre Opere sì sagre, che profane di diverso genere, che certamente gli gioverebbero assaiissimo per apprendere tanti Artificj a giorni nostri in gran parte ignoti, i quali uniti, e opportunamente adattati al presente buon gusto, ridurrebbero la Musica a tal grado di perfezione, e di tal gradimento agli Uditori, che niente più. Ma giacchè tanto non mi vien permesso, procurerò di far loro osservare, almeno in questo bellissimo Madrigale, le accennate singolarissime doti dell'insigne, e rinomanissimo suo Autore. Egli su 'l principio di questa Composizione propone un Soggetto col Te-

nere



na vo lu bil e leg gie ra a pe na (9)

vo lu bil e leg gie ra

vo lu bil e leg gie ra a pe na vi di il (8)

for tu na vo lu bil e leg gie ra a - (12)

tu na vo lu bil e leg gie - - ra

gie ra vo lu bil e leg gie ra a - (11)

nore al Num. (1), che a meraviglia esprime la volubilità e leggerezza, che significano le parole del primo Verso. Alla suddetta Proposta risponde al Rovescio il secondo Contralto al Num. (2). All' Ottava sopra risponde alla Proposta del Tenore il primo Contralto al Num. (3), e all' Ottava sopra del secondo Contralto risponde al Rovescio il Soprano al Num. (4). Risponde pure all' Unissono della Proposta il secondo Tenore al Num. (5), e al Rovescio il primo Tenore al Num. (6). Quanto sia più pregevole il Rovescio, che il Contrario, e qual differenza passi tra l' uno e l' altro, si è già dimostrato nella Prima Parte di questo Esemplare, e nella Prefazione di questa Seconda Parte. Nel mentre poi, che il secondo Tenore al Num. (5), entra con la Risposta, si propone dal Basso al Num. (7) un' altro Soggetto sopra le parole: *volubile leggiera*, al quale vanno rispondendo le altre Parti di semplice Imitazione, perchè le Risposte non sono simili alla Proposta nè d' Intervalli, nè di Sillabe, nè del Tuono, ma di sole Figure. Sopra le parole: *Appena vidi il Sol, che ne fui privo*, viene proposto dal secondo Contralto al Num. (8)



# FUGA A SEI VOCI.

231

vi - di il Sol che ne fui pri - vo

(10)  
ap pe na vi - di il Sol al co min ciar

Sol che ne fui pri - vo

pe na vidi il Sol al

che ne fui pri - vo

pe na vi - di il Sol che ne fui pri - vo

un nuovo Soggetto, a cui rispondono le altre Parti in varj modi, ora al Contrario, come i due Soprani al Num. (9), e (10), ora del Tuono, come il Basso al Num. (11) ora d'Imitazione, cioè di *sole Figure* come al Num. (12). Altro Soggetto vien proposto sopra le parole: *al cominciar del dì*, a cui rispondono le altre Parti *Realmente*, fuor che il secondo Tenore, che risponde d'Imitazione di *sole Figure*, fintantoche unite tutte le sei Parti assieme su le parole: *giunse la sera*, formano una ben condotta Cadenza del Tuono. Propone poscia il Soprano un Soggetto al Num. (13) molto espressivo di queste parole: *Lunge da voi, se da voi lunge io vivo*. A questo tal Soggetto risponde *Realmente* il primo Contralto al Num. (14), perchè è simile la Risposta per il corso di sette in otto Caselle di *Sillabe*, di *Figure*, e d' *Intervalli*. Indi sopra le parole: *le lagrime, il pensiero, la speranza, faranno il cibo mio d' ogni altro schivo*, incontrasi una Musica, che con singolari Modulazioni, e artificiosi intrecci di Contrappunto esprime vivamente il senso delle medesime parole. Finalmente nell' istesso modo, e con maggior forza vengono espresse le parole seguenti, e che danno fine a questo Madrigale.



## FUGA A SEI VOCI.

al co min ciar del dì al co min ciar del dì giun -

del dì al co min ciar del dì giun -

co min ciar del dì giun -

al co min ciar del dì giun fe la

al co min ciar al co min ciar del dì giun -

fe la fe ra lun ge da voi

(14)

fe la fe ra lun ge da

ge la fe ra lun ge da voi

fe la fe ra fe ra fe la fe ra

fe la fe ra



# FUGA A SEI VOCI.

233

fe da voi lun - ge io vi - vo le la -  
 voi fe da voi lun - ge io vi vo  
 fe da voi lunge io vi vo lun - ge io vi vo  
 le  
 le  
 le

- gri me il pen sier e  
 le la gri me il pen sier e  
 le la gri me il pen sier e  
 la gri me il pen - fier  
 la gri me il pen fier  
 la gri me il pen fier e

Parte Seconda.

G g



## FUGA A SEI VOCI.

la spe ran za fa ran - no il ci bo mi -  
 la spe ran za fa ran - no il ci bo mio  
 la spe ran za fa ran - no il ci bo mio d'o -  
 la spe ran za fa ran - no il ci bo mio

o d'o - gn'al tro fchi vo e sì da  
 d'ogn' al tro fchi vo e sì da lun-  
 - gn'al - tro fchi vo e sì da lun go  
 e sì da lun -  
 e sì da lun -  
 d'o gn'al - tro fchi vo e sì da



# FUGA A SEI VOCI.

235

lun go pian to o ra m'a -

go pian to o ra

pian to o ra m'avan - za o ra m'a van -

go pian to o ra m'a van za

go pian to o ra m'a -

lun go pian to o ra m'a -

van za il fon - no in brac cio per pie tà

m'a van - za il fon - no in brac cio per pie tà

za il fon - no in brac cio per pie tà

il fon - no in brac cio per pie -

van za il fon no in brac cio per pie tà

van za il fon no in brac cio per pie tà



## FUGA A SEI VOCI.

per pietà mi rendi la bella cara angeli.

per pietà mi rendi la bella cara angeli.

per pietà per pietà mi rendi la bella cara angeli.

tà per pietà mi rendi la bella cara angeli.

per pietà mi rendi la bella cara angeli.

per - pietà mi rendi la bella cara angeli.

ca fembian za fembian za.

ca fembian za fembian za.

ca fembian za.

ca fembian za fembian za.

ca fembian za.

ca fembian za.



## Esempio III.

*Del Principe di Venosa  
D. Carlo Gesualdo.*

*Estratto dal Libro 3. de' Madri-  
gali a 5. Voci.*

Don na fe m' an -

Don - na Don - na

Don na fe m' an ci de -

Don na fe m' an -

Se m' an ci -

Se m' an ci -

Abbondante d' Artificj, e d' espressioni veementi è questo Madrigale, l' Autore del quale poco curando una certa morbidezza, che già erasi cominciata a introdurre nella Musica Madrigalesca nel principio del Secolo passato, non ebbe altra mira, che di far spiccare nelle sue Composizioni a forza di straordinarie Modulazioni un' espressione forte, e viva affatto lontana dalla Pratica, anche de' più celebri Compositori de' suoi tempi, come facilmente si può conoscere, paragonando li Madrigali di questo Autore, con quelli del Palestrina, del Marenzio, del Monteverde, e di tanti altri suoi contemporanei. Lasciando ora da parte il piacere, che possa recare lo stile di questo Madrigale, unicamente mi restringerò a dimostrarne l' intreccio, l' unione delle Parti, e la destrezza con la quale sono disposte a dar luogo alle Imitazioni, che in abbondanza incontransi in tutte le Opere di questo Autore. Ridetter deve il Giovane Compositore, che ogniquale volta sia ben impoessato di tutta l' Arte di Contrappunto, potrà a suo piacere scegliere quelle Idee, e quei Soggetti, che sieno quanto espressivi del senso delle parole, altrettanto adattati al buon gusto odierno, e che possono recare maggior piacere agli Uditori; soprattutto usando ogni di-



ci de te la mia vi ta fa re te nè nè spe ra te già più

se m' an ci de te nè nè spe ra te già

te la mia vi ta fa re te nè nè spe ra te già

ci de te la mia vi ta fa re te nè spe ra te già più

de te la mia vi ta fa re te nè spe ra te già

de te nè spe ra te già più

ligenza per ridurre tanta quantità di Artificj a una certa naturalezza, e pastosità, che è uno de' più bei pregi, che abbia in sè la Musica. Sul principio di questo Madrigale vengono proposti dall' Autore sopra le parole: *Donna se m' ancidete, la mia vita sarete*, varj attacchi, ne' quali, oltre l' espressione delle parole, rilevasi una stretta unione delle Parti, e una particolar esattezza delle Risposte d' Imitazione. L' istesso pure scorgesi nelle parole che seguono: *Nè sperate già ch' io chiegga vita*. Sono poi ben espresse con la Musica le parole: *se amara è la mia vita*, ma singolarmente le seguenti: *dolce fa la mia morte*, la Musica delle quali viene eseguita dalle Parti di mezzo, e poscia ripigliata alla Quinta sotto dalle Parti estreme, restando sospeso nell' istessa Corda, che forma la Cadenza del Tuono. Passa di poi inaspettatamente con una Modulazione straordinaria ascendendo dall' *A la mi re* con Terza maggiore al *C sol fa ut* naturale, che di sua natura ha Terza maggiore, la qual Modulazione viene avvedutamente usata dall' Autore, affine di esprimere con maggior forza le parole: *così cangiando forte la mia vita sarete*. In fine ripigliando le parole dei due primi Versi, ripiglia pur anche l' istesso Attacco, il quale però viene diversamente, e più artificiosamente condotto fino al fine del Madrigale.



# FUGA A SEI VOCI.

239

ch'io chieggi ai ta se ama ra è la mia vi ta

più ch'io chieggi ai ta se ama - ra è la mia vi ta

più ch'io chieggi ai ta se a ma ra è la mia vi ta se a ma ra è la mia vi -

ch'io chieggi a i ta se a ma ra è la mia vi -

più ch'io chieg gi ai ta se a ma ra è la mia vi ta se a ma ra è la mia

ch'io chieg gi ai ta se a ma ra è la mia

se a ma ra è la mia vi - ta dol ce

se a ma ra è la mia vi - ta dol ce fia la mia mor te

ta se a ma ra è la mia vi ta dol - ce fia la mia mor te

ta dol ce fia la mia mor te

vi ta dol ce fia la mia mor te

vi ta dol ce



## FUGA A SEI VOCI.

The musical score is for a six-voice fugue. It consists of two systems of six staves each. The lyrics are in Italian and are repeated across the different vocal parts, creating a complex polyphonic texture. The lyrics include:

System 1:  
 - Voice 1: fia la mia mor te co sì cangiando for te can -  
 - Voice 2: co sì co sì can giando for te cangiando  
 - Voice 3: co sì co sì cangiando for te  
 - Voice 4: dolce fia la mia mor te co sì co sì cangiando for te  
 - Voice 5: dolce fia la mia mor te co sì co sì cangiando for te  
 - Voice 6: fia la mia mor te co sì co sì cangiando

System 2:  
 - Voice 1: giando for te la mia vi - ta fa re te Don - na  
 - Voice 2: for te can giando for te la mia vi ta fa re te  
 - Voice 3: can giando for te la mia vi ta fa re te Don -  
 - Voice 4: co sì cangiando for - te Don -  
 - Voice 5: cangiando for te la mia vi ta fa re te  
 - Voice 6: for te can gian do for te la mia vi ta fa re te



# FUGA A SEI VOCI:

241

The musical score is for a six-voice fugue. It consists of two systems of six staves each. The lyrics are in Italian and are repeated across the staves, with some variations in phrasing. The notes are diamond-shaped, and the staves are connected by a large bracket on the left side of each system.

**System 1:**

- Staff 1: fe m'an - ci de - te la mia vi ta fa re te Don -
- Staff 2: la mia vi ta fa re te Don na
- Staff 3: na fe m'an ci de te la mia vi ta fa re te Don - na
- Staff 4: na fe m'an ci de te la mia vi ta fa re te Don - na
- Staff 5: la mia vi ta fa re te Don -
- Staff 6: la mia vi ta fa re te Don na

**System 2:**

- Staff 1: na fe m'an ci de te.
- Staff 2: Don na fe m'an ci de te.
- Staff 3: fe m'an ci de te.
- Staff 4: fe m'an ci de te.
- Staff 5: na Don na fe m'an - ci de te.
- Staff 6: fe m'an - ci de te.

Parte Seconda.



## FUGA A SEI VOCI.

Esempio IV.  
Di Claudio Monteverde.

Estratto dalla Messa a 6. Voci in-  
solata In illo tempore.

(1)  
A gnus De

(2)  
A - gnus De

Affinchè il Giovane Compositore possa restar persuaso, che i Maestri di Musica hanno sempre fatto tutto lo studio di usare uno Stile nella Musica Ecclesiastica molto diverso da quello della Profana, eccone in questo Esempio una evidente riprova. Soltantoche mettersi a confronto questo *Agnus Dei* coi Madrigali dello stesso Autore, vedrassi chiaramente, che in esso più tosto che l'espressione delle parole, risalta l'Arte del Contrappunto. E a ragione. Imperocchè l'espressione delle parole per l'uso quasi affatto libero delle Dissonanze, e per una Modulazione continua, e straordinaria si rende più efficace a dilettae il senso, che a mover gli affetti, e dall'altra parte il fine principale della Musica Ecclesiastica essendo di eccitare nell'animo degli Ascoltanti affetti di divozione, di ossequio, e di venerazione verso l'infinita Maestà di Dio, tutti i più celebri Maestri hanno procurato nelle loro Composizioni da Chiesa d'usare uno Stile tutto proporzionato a conseguire un tal fine, e affatto diverso da quello da lor praticato nelle Composizioni di Musica profana, e così eccellentemente ha fatto l'Autore di questo Esempio, dando in tal guisa a dividere e la sua gran perizia nell'Arte Musicale, e la sua saviezza nell'adattarsi a quella  
forza



Agnus Dei

Agnus Dei

Agnus Dei

fora di Stile, che richiedeva la diversità delle sue Composizioni. Propone egli per tanto in questo *Agnus Dei* al Num. (1) col secondo Tenore un Soggetto, al quale risponde il Passo al Num. (2), e siccome il Tenore fa il Salto di Quinta incomposta discendendo da *D la sol re a G sol re ut*, e il Basso il Salto di Quarta incomposta discendendo da *G sol re ut a D la sol re*, perciò ne viene a formarsi la Fuga del Tuono. Al Num. (3) su le stesse Corde risponde alla Proposta il primo Tenore, e al Num. (4) il secondo Soprano risponde all' Ottava sopra alla Risposta del Basso. In vece di rispondere o alla Quinta, o all' Ottava del Tuono, come ha fatto con le quattro accennate Parti, risponde il Contralto al Num. (5) alla Terza della Quinta, e il primo Soprano al Num. (6) alla Terza dell' Ottava. Questa libertà di rispondere diversamente dalle altre quattro Parti queste due, usarono i più eccellenti Maestri, e con ragione, mentre ogniquale volta quattro Parti, che sono per se stesse il costitutivo dell' Armonia hanno adempito a quanto vien prescritto dall' Arte, restano in libertà le altre Parti, che sono di più delle quattro, di rispondere in qualunque Corda loro aggrada, e torni a maggior loro comodo.



## FUGA A SEI VOCI.

(6) (7)

A gnus De - i A gnus

i A - gnus De - i

gnus De - i A - gnus De -

i qui tol lis pec ce - ta

i qui tol -

i A gnus De - i qui tol -

Deve però osservarsi, che ciò non ostante nel decorso della Fuga, il primo Soprano al Num. (7) ripiglia il Soggetto alla Quinta del Tuono, e il Contralto al Num. (8) all' Ottava del Tuono; e ne viene, che ancor queste due Parti s' uniformano alle Leggi dell' Arte di rispondere, o alla Quinta, o all' Ottava. Sopra le parole: *qui tollis* propone altro Soggetto, al quale rispondono le altre Parti, secondo che loro cade in acconcio; e questo nuovo Soggetto viene artificiosamente innestato col primo Soggetto sopra le parole: *Agnus Dei*, onde ne viene a formarsi un Contrappunto artificioso, e ciò che lo rende più pregievole si è il vedere sei Parti unite, e strette assieme sfuggire quanto sia possibile gli Unissoni, cosa assai difficile in un sì fatto numero di Parti, e così fra di loro unite. Passa poscia alle ultime parole dell' *Agnus Dei*, che sono *Miserere nobis*, sopra le quali vien proposto dal primo Tenore al Num. (9) un nuovo Soggetto, a cui risponde all' Ottava il secondo Soprano al Num. (10), al quale Soggetto vicendevolmente rispondono, e ripigliano le altre quattro Parti fino al fine di questa Composizione. Deve qui avvertire il Giovane Compositore, come tanto il Soggetto proposto al Num. (9), che



# FUGA A SEI VOCI.

245

De - i qui tol - lis pec ca ta mun -

qui tol lis pec ca - ta mun -

pec - ca ta pec ca ta mun di A -

lis A - gnus De -

lis pec ca - ta mun di

la Risposta del Num. (10) incominciano nella Corda *A la mi re*, che è seconda del Tuono di *G sol re ut* Corda Fondamentale dell' *Agnus Dei*. Questo cominciare un Soggetto in una Corda aliena dal Tuono, non è cosa inusitata, anche appresso de' primi, e più eccellenti Maestri. Ebbero però essi l'attenzione di non farlo, se non se nel progresso de la Composizione, stantechè (fuori degl' Inni, ed altre Composizioni obbligate al Canto fermo, nelle quali, come si è avvertito nella Prima Parte di questo Esemplare, varj sono i principj in ogni Tuono), sul principio di una Fuga il cominciare col Soggetto in una Corda aliena dal Tuono, come sono sopra tutte la Seconda, e la Settima, sarebbe cosa disdicevole, e inconveniente, perchè recherebbe confusione nell' orecchio degli Uditori, i quali non potrebbero fin l' principio riconoscere di qual Tuono fosse la Composizione. Deve inoltre avvertire il Giovane Compositore, come in questo ultimo Soggetto ha usato l' Autore un singolar Artificio, il quale consiste, che ai Numeri (11), (12), (13), e (14) le Parti, che ripigliano il Soggetto adoprano Figure di maggior valore di quelle della Proposta, e Risposta del Soggetto. Da tutto questo può ognuno abbastanza comprendere quanto mai questo insigne Compositore fosse eccellente nella sua Professione, e sapesse distinguere Stile da Stile, e usarne la varietà a misura del convenevole,



di qui tol lis pec ca

di qui tol lis

qui tol lis qui tol lis pec

gnus De i A gnus De i qui tol

i A gnus De i qui tol lis pec ca

A gnus De i

ta mun di A

pec ca ta mun di pec

ca ta mun di pec

lis pec ca ta mun di qui

ta mun di qui tol

A gnus De i A gnus De



# FUGA A SEI VOCI.

247

gnus De i qui tol - lis pec - ca - ta mun -

ca - ta mun (8) di

di A gnus De i qui tol - lis pec ca -

tol - lis qui tol lis pec ca - ta mun -

lis pec - ca - ta mun -

i qui tollis pec ca

(ro) di mi se re re

mi - fe re re no -

(9) ta mun - di mi fe re re

di mi - fe re re no

di mi -

ta mun - di mi - fe re re no



## FUGA A SEI VOCI:

no bis mi fe re re (11)

bis mi fe re re no bis mi fe re re

no bis mi fe re

bis mi fe re re no

fe re re no bis

bis

mi

no

re no bis

bis mi fe re re no bis mi (12)

mi fe re re no bis mi

mi fe re re no



# FUGA A SEI VOCI.

249

fe re - (13) re no - bis

bis mi fe

mi - fe re re no

fe re re no bis mi fe re re

fe re

bis mi fe re re no

mi - fe re - re no bis

re re no

bis mi fe -

no bis mi fe re re no

re mi fe re

bis mi fe re

Parte Seconda.

I i



## FUGA A SEI VOCI.

mi - fe - re - re no

bis mi - fe - re - re mi fe -

re re no - bis mi fe re re

bis mi fe re - re no

re mi - fe re re mi fe re re

re no

bis.

re re no - bis.

no - bis.

bis.

bis.

bis.



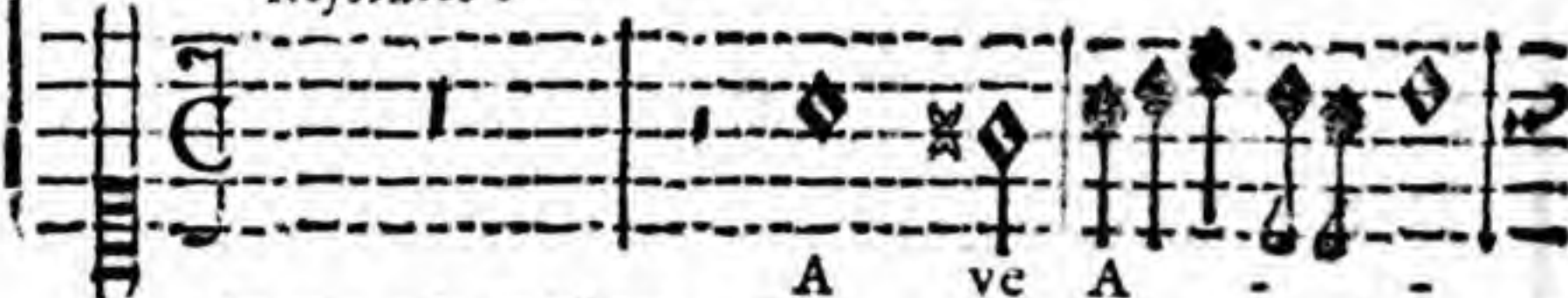
# FUGA A SETTE VOCI.

251

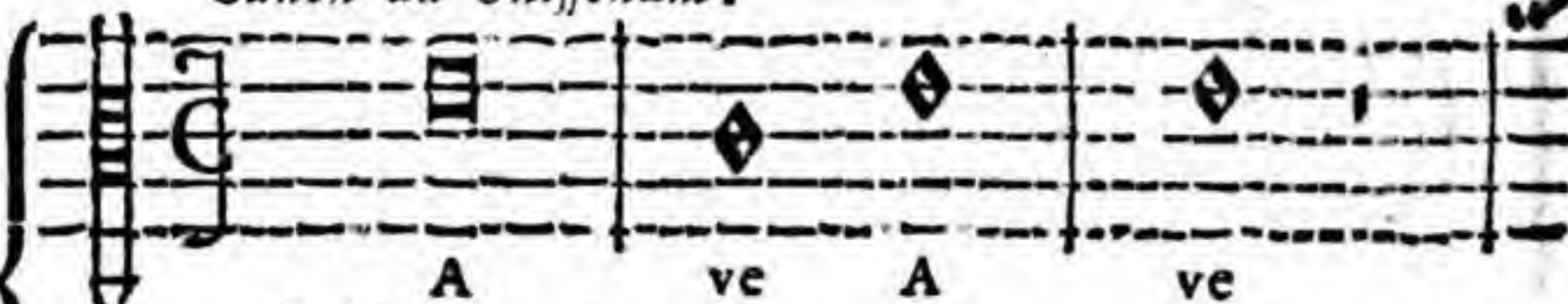
*Canon ad Unissonum.*



*Resolutio.*



*Canon ad Unissonum.*



*Resolutio.*



*Septima Pars ad libitum.*



*Canon ad Unissonum.*



*Resolutio.*



5  
4 3 2

5  
4 3 2

**Esempio 1.**

*Di Giuseppe Antonio Bernabei.*

Rare sono le Composizioni a sette Voci, e pochissime se ne trovano nelle Opere de' valenti Maestri, ond' è che in questo Esemplare due sole ne propongo al Giovane Compositore, e queste per soddisfare al propostomi impegno di somministrarli Esempj per comporre le Fughe dalle due Voci fino alle otto, e affinchè possa istruirsi ancora in tal sorta di Composizioni quanto rara, altrettanto difficoltosa. La prima di queste Fughe è sopra l' Antifona finale della Beata Vergine *Ave Regina Calorum*, nobile lavoro del celebre Giuseppe Antonio Bernabei, il di cui merito è stato da noi abbastanza dimostrato in altri suoi Esempj. In questa Composizione propone l' Autore tre Soggetti, che da esso sono condotti secondo la Natura, e Regole della *Fuga legata*, chiamata *Canone*, onde non occorre, che io qui faccia vedere le Risposte ad ognuna delle Proposte de' tre Soggetti, mentre, come ho dimostrato nella Prefazione di questa Seconda Parte, questa Fuga vien chiamata *Fuga legata*, perchè le Risposte devono essere dal principio fino al fine in tutto simili alla Proposta nelle *Figure*, nelle *Sillabe*, e negli *Intervalli*; dicesi ancora *Canone*, parola che viene dal Greco *Κανον* in Latino *Regula*, perchè la Proposta serve di Regola alla Risposta in tal modo, che su le istesse Note della Proposta può cantarsi la Risposta, e questa tal



## FUGA A SETTE VOCI.

Re gi na Cæ lo rum A ve Do mi -

ve Re gi na Cæ lo rum A ve

Re gi na Cæ lo rum A ve Do mi na

ve Re gi na Cæ lo rum A ve Do mi na

rum A ve Do mi na Do - mi na Do mi na Ange lo -

lo rum A ve A ve Do mi na An ge lo rum

gi na Cæ lo rum A ve A ve Do mi na An ge -

5 4 3 ♯      5 4 3 ♯      5 4 3 ♯

forza di Canone, ogniquale volta non vi sia separata, e scritta a parte la Risposta, vien chiamata *Canone chiuso*. Di tal natura sono i tre *Canoni*, o *Fughe legate* proposte dall' Autore in questa Composizione, nelle quali la Risposta di ciascuna può cantarsi su le stesse Note della Proposta. Lasciando dunque da parte quanto spetta alle Risposte, mi farò a suggerire al Giovane Compositore alcune avvertenze, (oltre quelle di già indicate alla pag. 190. 192. seg. della Prima Parte di questo Esemplare), che debbonsi avere nel tessere tal sorta di Composizioni, nelle quali una delle cose principali, e più difficoltose, che incontrasi è quella del *Modulare*, imperochè le Parti, che propongono, sono forzate ad usare tali Corde, le quali possono adattarsi e al tuono da cui si parte, e al Tuono al quale modulando si fa il passaggio. Tutte queste avvertenze le vedremo usate dal dotto Autore in questa sua Composizione, nella quale in ben sette luoghi trovansi le Modulazioni. E primieramente al Num. (1) dalla Corda Fondamentale *A la mi re* egli passa al *F fa ut* Sesta del Tuono discendendo di Terza. Qui è da avvertire; che tanto la Corda Fon-



na Do mi na An ge lo rum fal ve

Do mi na Do mi na An ge lo rum

An ge lo rum fal ve

An ge lo rum

rum An ge lo rum Do mi na An ge

An ge lo rum fal ve fal ve

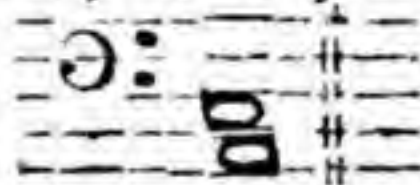
lo rum An ge lo rum

(1) rum

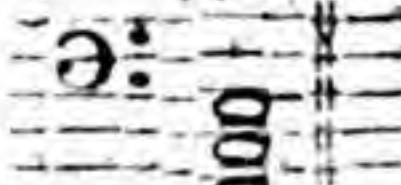
rum

6 5 4 3 5 4 3 5 6 5 4 3 5 6 5 5 4 3

Fondamentale *A la mi re*, che *la* di lei Terza *C sol fa ut*, servono al passaggio di *F fa ut*, perchè *A la mi re* diviene Terza, e *C sol fa ut* Quinta, come apparisce in questo Esempio: Tuono di *A la mi re*

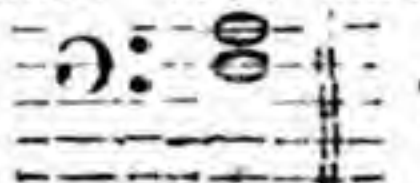


Tuono di *F fa ut*



ed ecco una delle avvertenze, che deve avere il Compositore, cioè di modulare in tempo, che alcuna delle Corde del Tuono antecedente possa servire al Tuono susseguente. Al Num. (2) da *F fa ut* passa a *D la sol re* usando l'istessa avvertenza accennata al Num. (1), stantechè le due Corde di *F fa ut*, e di *A la mi re* servono l'una di Terza, e l'altra di Quinta al nuovo Tuono di *D la sol re*, al quale vien fatto passaggio, come lo dimostra

l'Esempio che segue: Tuono di *F fa ut*



Tuono di *D la sol re*



Passa di poi al Num. (3) da *D la sol re* a *B fa*, in cui scorgonsi le stesse avvertenze nota-



## FUGA A SETTE VOCI.

ra dix fal ve por - ta ex qua mun do lux

fal ve ra dix fal ve por - ta ex qua mun -

ra - dix fal ve por ta

fal ve ra - dix fal ve

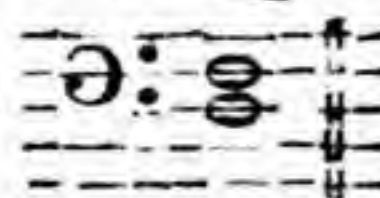
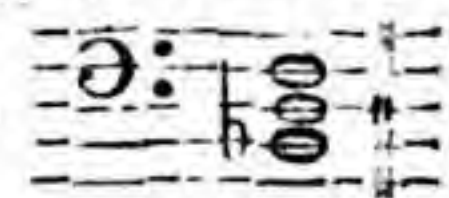
lo - rum fal ve ra - dix fal ve

ra dix falve por ta ex qua mun do

fal ve fal ve ra dix falve por ta ex qua

5 4 3    6 5 4 3    5 4 3    5 4 3

notate quì sopra al Num. (1), e al (2), perchè la Corda di *D la sol re* serve per Terza al *B fa*, e la Corda di *F fa ut* serve di Quinta allo stesso *B fa*, come ve-

desi in questo Esempio: Tuono di *D la sol re*  Tuono di *B fa* 

Deve però avvertirsi, che questo *B fa*, essendo Corda straordinaria di *A la mi re* Corda Fondamentale di questa Composizione, è presa alla sfuggita, fermandosi in essa il solo Spazio di tre Caselle; ed è più tosto come Quarta di *F fa ut*. Dal fin què esposto, rilevasi, che nelle Modulazioni, che discendono di Terza, due Corde del Tuono antecedente servono di accompagnamento al Tuono susseguente, onde la Modulazione, che discende di Terza, è delle più facili a praticarsi. Dopo esser passato a *F fa ut*, come al Num. (4), in cui fermasi per lo Spazio di cinque Caselle, fa passaggio al Num. (5) da *F fa ut* a *C sol fa ut*, nel qual passaggio le avverten-



# FUGA A SETTE VOCI.

255

est or - ta est or ta

do lux est or - ta est or -

ex qua mundo lux est or ta lux est or ta

por ta ex qua mundo lux est or - ta lux est or -

por ta ex qua mundo lux est or -

ex qua mundo lux est or - ta est or ta

mun do ex qua mundo lux est or - ta est or -

5 4 3 6 5 5 4 3 5 4 3

ze da osservarsi sono diverse da quelle indicate ai Numeri antecedenti, poichè *F fa ut* non ha altra Corda, che possa servire al Tuono di *C sol fa ut*, a cui viene fatto il passaggio, che l'istesso *C sol fa ut*, che, di Quinta del Tuono antecedente diviene Ottava del Tuono susseguente. Quindi è, che l'Autore ha usato l'artificio di tenere nel Soprano sospesa l'Ottava dell'Antecedente *F fa ut*, che diviene Quarta del Tuono che segue, e ciò ha praticato, perchè la Composizione resti più unita, e i Passaggi da un Tuono ad un'altro restino più concatenati, affinchè le Parti della Composizione formino poi un bel tutto. Ritorna poscia al Num. (6) da *C sol fa ut* ad *A la mi re* Corda Fondamentale di questa Composizione; e siccome la Modulazione discende di Terza, perciò si serve delle stesse avvertenze dimostrate qui sopra. E perchè con l'Esempio si verrà sempre più in chiaro di quanto abbiamo fin qui divisato, ne proporrò uno, che sarà tanto più a proposito al nostro intento, quanto più







# FUGA A SETTE VOCI.

257

fa fu per om nes spe ci o ia  
 glo ri o fa fu per om nes  
 o - fa fu per om nes spe ci o -  
 glo ri o - fa fu per om nes  
 glo ri o - fa fu per om  
 ri - o fa fu per om nes spe ci  
 o - fa (3) fu per om nes

*Resol. ad Diapason.*

A B C D E F G  
 Chri ste e - le i son e le i son e -

*Resol. ad Diateffaron.*

Chri ste e - le i son e -

*Canon ad Diapason, ad Sub-Diapente,  
 et ad Diateffaron.*

Chri ste e - le i son e le i son e le i -

*Resol. ad Sub-Diapente.*

Chri ste e le i son e le i son

Parte Seconda.

K k



## FUGA A SETTE VOCI.

fu per om - nes spe ci -

spe ci o fa

fa fu per om nes spe - ci o -

spe ci o fa fu per om nes spe

nes spe ci o fa fu per om -

fa fu per om nes spe ci o fa fu per

spe ci o fa fu per om nes spe ci o -

(4)

S 4 3 S 4 3 S 4 3 S 4 3

H I K L M N

le i fon e le i fon e le i fon.

le i fon e - le i fon e le i fon.

fon e le i fon e le i fon e - le i fon.

e - le i fon e le i fon e le i fon.

La



# FUGA A SETTE VOCI.

259

o fa fu - per om nes spe ci o -

nes spe ci o fa fu - per om nes

fa fu per om nes fu per

- ci o fa fu per om nes

nes spe ci o fa

om nes fu per om nes spe ci o fa fu -

fa fu per om nes fu per om nes spe ci -

(5)

5 9 8 5 5 4 3 4 3 5 4 3 4

La Proposta di questo Canone fatta dal Tenore incomincia in *D la sol re* Quinta di *G sol re ut* Corda Fondamentale, a questa Proposta risponde il Soprano all' Ottava sopra, il Basso alla Quinta sotto, e il Contralto alla Quarta sopra. Tanto la Proposta del Tenore, che la Risposta del Soprano si estendono su le Corde di *G sol re ut* dalla Lettera A fino a C, se non che su 'l finire passa alle Corde di *C sol fa ut*; E siccome le Risposte del Basso, e del Contralto, che incominciano in *G sol re ut* dalla Lettera C fino all' E sono forzate ancor esse su 'l finire, per ragione del Canone, a passare nelle Corde di *F fa ut*, come si vede dalla Lettera E e F, quindi l' Autore ha usata l' Arte di condurre tanto il Tenore, che il Soprano dalla Lettera E fino all' I per certe Corde coerenti bensì a quelle del Basso, e del Contralto, ma in qualche modo coerenti anche al Tuono di *A la mi re* Terza Minore, perciò ne segue, che il Basso, e il Contralto dalla Lettera G fino al K vengono a usare le Corde di *D la sol re* Terza Minore. In fatti tanto il Tenore alla

K k 2

Let-



## FUGA A SETTE VOCI.

fa spe ci o - - - fa va -

spe ci o fa spe ci o - - - fa

om nes spe ci o - - - fa

fu per om nes spe ci o - - - fa

fu per om nes spe ci o fa

per om nes spe ci o fa

o fa fu - per om nes spe ci o - fa

9 8 5 4 3 5 4 3 5 4 3

Lettera I, che il Soprano alla Lettera K entrano con una Cadenza in *D la sol re* Terza Minore, la quale nel Basso alla Lettera L, e nel Contralto alla Lettera M si riduce alla Cadenza di *G sol re ut* Terza maggiore. Questo convertire una Cadenza di Terza minore in Terza maggiore trasportata che sia o una Quinta sotto, o una Quarta sopra, è uno degli Artificj, che deve usare il Compositore in tal sorta di Canoni ad imitazione di questo eccellente Maestro. Ed ecco dimostrato, come è necessario, che il Giovane Compositore per modulare usi nelle Proposte e Risposte certe Corde, le quali possono adattarsi, e al Tuono antecedente, e al seguente, a cui si vole far passaggio. Non voglio mancare in fine di avvertire il Giovane Compositore, come ogni specie di Canone richiede alcune avvertenze, che sono particolari di tali specie. Su di questo non farò altre parole, poichè, essendo le specie de' Canoni moltissime, e quasi senza numero, troppo più si vorrebbe d'un ben lungo Trattato per darne una anche superficiale notizia.



# FUGA A SETTE VOCI.

261

le o val de de co ra

va le o val de de

va le va le o val de de

va le va le

va le val de o val de de co

va le o val de de co ra & pro

va le o val de de co ra

(6)

5 6 6 9 8 9 8 5 4 3 2



## FUGA A SETTE VOCI:

& pro no bis pro no bis Chri -  
 co ra & pro no bis pro  
 co ra pro no bis Chri stum ex  
 val de de co - ra pro no bis  
 ra & pro no bis Chri stum ex o -  
 no bis Chri stum ex o ra pro no bis Chri stum ex  
 & pro no bis Chri stum ex o ra pro no bis  
 5 4 3 5 4 3 3 3



# FUGA A SETTE VOCI.

163

stum ex o ra ex o -

no bis Chri stum ex o ra

o ra ex o - ra ex

Chri stum ex o ra ex o ra

ra pro no bis Christum ex o - ra ex

o - - ra ex o - ra ex o -

Chri stum ex o - - ra ex o - ra

(7)

5 4 3 2 1 5 4 3 2 1 5 4 3 2 1 9 8



## FUGA A SETTE VOCI:

- ra ex o - ra .  
 ex o - ra ex o ra .  
 - - - ra ex o ra .  
 ex o - - - ra .  
 o - ra ex o ra ex o ra .  
 ra ex o - ra ex o ra .  
 ex o - - ra ex o ra .  
 5 9 8 5 9 8 3 9 8 3  
 4 3 4 3 3 3



Subiectum ordinarium, & contrapositum septem Vocum, in se tantum, continens Quatuor Partes, nempe, Cantum, Tenorem, Sextam Partem, & Septimam. Consequentia uero Temporum in Diapason remissum juxta posita.

## Esempio II.

Del P. Costanzo Porta.

Estratto dall' Opera Liber 52.  
Motectorum 5. 6. 7. & 8.  
Vocum. Stampata nel 1580.  
in tempo che era Maestro di  
Cappella della Santa Casa  
di Loreto.

Ab hexacordo post duo tempora Consequentia in Diapason intensum Quatuor Temporum contra posita.

Septima Pars.

Septem Vocum. Ex Subiecto.

Altus.

(6)

Dis fu -

Resolutio ex Subiecto. Canon. Fuga quatuor Temporum ex Diapason intensum.

Tenor.

Quintus.

(1)

Dis fu fa est gra ti -

Ex Subiecto &c.

Sexta Pars.

Bassus.

Si rese celebre nella Musica Pratica il P. Costanzo Porta Cremonese Minor Conventuale, come fra tanti Scrittori di Musica, ed altre Facoltà, ce ne fa fede Francesco Arisio (Cremona Literata T. 2. pag. 453. 454.) dove così parla: *Anfaldus Costa in Oratione pro instauratione Studiorum Cremona habita 1653. haec Scribit; Constantius Porta non tam hujus Urbis, quam Franciscana Familia decus eximium, cujus in Musica facultate praestantiam plerisque cum Italia Urbibus, Roma potissimum omnium Regina gentium est admirata. Servi primieramente per Maestro di Cappella in Padova, poi nella Cattedrale d' Osimo, indi nella Metropolitana di Ravenna, e nella Santa Casa di Loreto. Ebbe molti Scolari, che per mezzo delle Stampe diedero saggio singolare del loro profitto fatto sotto un sì ragguardevole Maestro. Furono da esso composte diciotto Opere di Musica Pratica di vario Stile, parte da esso, e parte da altri, date alla luce, le quali e in Italia, e fuori universalmente furono applaudite. In fine carico di meriti cessò di vivere nel 1601. Nei Secoli XV. e XVI. furono in gran pregio*

Parte Seconda. L I appref-



## FUGA A SETTE VOCI.

(2)

Dif fu -

fa est gra ti a in la bi is tu -

a in la bi is tu - is in la bi is tu -

(7)

Dif fu fa est gra ti -

appresso de' più eccellenti Maestri alcuni Artificj singolari nell' Arte di Contrappunto introdotti da Giovanni Occheghen, o Okenheim, dal suo Discepolo Jusquin del Prato, e da Adriano Willaert discepolo del detto Jusquino, e Maestro del nostro P. Costanzo Porta, il quale con grande acutezza d' ingegno usò nelle sue Composizioni, i mentovati Artificj consistenti in Fughe artificiose, in Canoni, in Contrarij, e Rovesci Soggetti. Tali Artificj, abbenchè quasi tutti non allettino per se stessi, che il puro Intelletto, e non già l' Udito principale, e singolare oggetto della Musica, ciò non ostante oltre il far acuire l' ingegno del Compositore, fanno conoscere con quanta applicazione e studio era a que' tempi esercitata la Musica da' Maestri, i quali usavano ogni diligenza per dilettere, non solo il senso dell' Udito con la Melodia, e l' Armonia,

ma



# FUGA A SETTE VOCI.

267

fa est gra ti a in la bi is tu is

(5) Dif fu -

is dif fu fa est gra ti a in la bi is in la - bi is tu - is dif -

(4) Dif fu fa est gra ti a in la bi is tu -

- is dif fu fa est gra - ti a in la bi is tu - is pro -

(3) Dif fu fa est gra ti -

a in la bi is gra ti a in la - bi is tu is

ma nell' istesso tempo allettare l' Intelletto, che serve di guida all' Udito, affinchè qualche volta non resti ingannato dalla fallacia del senso. Gli Artificj di questo Esempio ritrovansi dall' Autore notati specialmente nella Parte del Soprano, e del Tenore. Con le parole: *Subiectum or inarium, & contrapositum septem Vocum*: ci dimostra come un solo è il Soggetto proposto dalla quinta Parte al Num. (1) di questa Fuga, al qual Soggetto rispondono le altre sei Parti, tre per *Moto Contrario*, ed altre tre per *Moto Retto*. *In se tantum continens 4. Partes, nempe, Cantum, Tenorem, Sextam Partem, & Septimam*. Quattro sono le Parti, che formano un Canone servendosi dell' istesso Soggetto proposto dalla quinta Parte. Il Soprano al Num. (2) propone il



pro pte re a be ne dixit te De - us

fa est gra ti a in la bi is tu is

- fu fa est gra - ti a in la bi is tu - is pro -

is pro pte re a be ne di xit te De -

pte re a be - ne di xit te pro pte re -

a in la bi is tu is pro pte re -

pro pte re a be ne di xit te pro pte re a be ne -

il Canone, e all' Ottava sotto dopo quattro Tempi vi risponde la sesta Parte segnata Num. (3), come viene indicato dalle seguenti parole: *Consequentia quatuor Temporum in Diapason remissum juxta posita*. Queste parole poscia, che sono notate al Rovescio nella Parte del Soprano: *ab hexacordo post duo tempora Consequentia in Diapason intensum quatuor Temporum contra posita*: Indicano che il Tenore al Num. (4) risponde alla Proposta del Soprano alla Sesta del Tuono per Moto Contrario dopo due Tempi, e questo Tenore serve di Proposta, a cui la settima Parte al Num. (5) risponde dopo quattro Tempi all' Ottava. E qui deve avvertirsi, che quelle parole: *juxta posita*, & *contra posita*: le prime dinotano, che le Risposte sono simili affatto, anzi Reali alle Proposte; e le altre, che le Risposte sono non solo al Contrario della Proposta, ma di più sono Rovescie, perchè in esse (come è dimostrato nella Prima



# FUGA A SETTE VOCI.

269

in æ ter - num mir-

pro pte re a be ne di xit te De us

pte re a be ne di xit te De us in æ ter - num in æ ter -

- us in æ ter - num

a be ne di - xit te be ne di xit te De us in æ ter num in

a be ne di xit te De - us in

di xit te be - ne di xit te De -

ma Parte di questo Esempio alla pag. 85.) corrispondono esattamente i Semitoni, come dal seguente Esempio:



Rovescio.



In oltre questa Risposta del Tenore è tale, che corrisponde precisamente alle Note del Soprano rivolta do la Parte del Soprano al Rovescio, e in tal modo cantando le Note all' indietro, come leggano la loro Scrittura gli Ebrei, cominciando dalla parte



## FUGA A SETTE VOCI.

rha & gut ta & cas fia a ve ri men tis te -  
 in æ ter - num mir -  
 - num mir rha & gut ta & cas fia  
 mir rha & gut ta & cas fia a  
 æ ter - num mir rha & gut - ta & cas -  
 æ ter - num mir rha & gut ta & cas -  
 us in æ ter num mir rha & gut ta &

parte destra andando alla sinistra, il che vien significato dall' Autore, con l' avere notato prima della Chiave di *G sol re ut* la Chiave di *C sol fa ut*, che serve ordinariamente al Contralto, la quale rivoltando per la parte opposta le Note del Soprano, fa che la Cantilena tutta s' aggiri su la Chiave di *C sol fa ut*, come chiaramente ci dimostrano le parole: *Ab hexacordo post duo Tempora &c.*, che sono scritte al rovescio delle altre parole, eccone l' Esempio:

Dif fu fa est gra ti a &c.  
 Dif fu fa est gra ti a &c.

Trovanfi nella Parte del Tenore *Resolutio ex Subiecto. Canon, Fuga quatuor Temporum ex Diapason intensum*: Queste ci fanno conoscere, che il Tenore forma un Canon.



# FUGA A SETTE VOCI.

271

is a gra di bus e bur - ne is ex qui -

rha & gut ta & caf fia a ve sti mentis tu -

mir rha & gut ta & caf fia a ve sti men -

a ve sti mentis tu is a gra di bus e bur - ne is

- fi a a ve - sti men tis tu -

fia a ve sti men tis tu is a gra di bus e - bur -

- fia a

none, a cui risponde la settima Parte al Num. (5) dopo quattro Tempi, deducendo la Risposta dal Tenore, che è un' Ottava più grave. L' Autore chiama questa sua Composizione con tre Nomi, l' uno di *Fuga*, l' altro di *Canone*, e il terzo di *Consequenza*. Il primo di *Fuga* noto per se stesso, e spiegato nella Prefazione di questa Seconda Parte, ha due significati, che sono di *Fuga sciolta*, e di *Fuga legata*. Ambidue ritrovansi dall' Autore praticati in questo Esempio. Che sia *Fuga sciolta* rilevasi dalle due prime Risposte, l' una al Num. (6), che forma il Contralto all' Ottava sopra della Proposta, che procede per Movimento Contrario della Proposta; l' altra al Num. (7), che forma il Basso alla Quinta sotto. Che sia poscia *Fuga legata*, rilevasi dal Soprano, che propone, e dal Tenore, che risponde esattamente dal principio fino al fine alla Proposta del Soprano. Il secondo nome di *Canone* si vede già praticato fra il Soprano, Tenore, Sesta Parte, e Settima Parte; le prime due, cioè il Soprano, e Tenore per *Moto Retto*, e le altre due



- bus te de le cta ve runt si li æ re -

is a gra di bus e - bur - ne is ex qui -

- tis tu - is a gradibus e burne is ex

ex qui - bus te de le cta ve runt

- is a gra di bus e - bur ne is ex qui - bus

- ne is ex qui - bus te de le cta ve -

ve sti men - tis tu is ex qui

due per *Moto Contrario*. In fine il terzo nome di *Consequenza*, che fu introdotto da Adriano Willaert Capo dell' antica Scuola di Venezia, e si vede usato non solo dal P. Costanzo Porta nelle sue Opere, ma da altri suoi Discepoli, e Condiscepoli ancora, e singolarmente dal Zarlino (Institut. Harmon. P. 3. Cap. 51. delle due prime Ediz., e Cap. 54. delle altre posteriori). Esprime questo nome quel procedere, che fanno le Parti col rispondere alla Proposta l' una dopo l' altra dopo alquanto tempo. Per esprimere il valor delle Pause si serve l' Autore del vocabolo di Tempo. *Consequentia quatuor Temporum: post duo Tempora*, &c. Chiamasi la Breve Figura del Tempo. perchè da essa come madre sono nate tutte le altre Figure, quelle di maggior valore coll' aggiungervi la gamba dalla parte destra, o di sopra, o di sotto, e le Figure di minor valore con mutar la Figura da Quadrata in Circolare,



# FUGA A SETTE VOCI:

275

- gum in ho no re tu o

- bus te de le cta ve runt fi li æ re -

qui bus te de le cta ve - runt te

fi li æ re - gum in ho no re tu o

te de le - cta ve - runt te de le cta ve runt

runt fi li æ re - gum in - ho no re

bus te de le cta ve runt fi li æ re -

e coll' aggiungervi, o la gamba, o la negrezza, o qualche altra cosa per differenziarla, come ci dimostra il seguente Esempio:

Massima. Longa. BREVE. Semibreve. Minima. Semiminima. Croma. Semicroma.

8. 4. Vale due 1. Battuta.  $\frac{1}{2}$  Battuta.  $\frac{1}{4}$   $\frac{1}{8}$   $\frac{1}{16}$

Battute.

Ma siccome il Tempo segnato fu 'l principio di questa Composizione è tagliato in *Parte Seconda.* M m questo



## FUGA A SETTE VOCI.

in ho no re tu o in ho no re

- gum in - ho no re tu o

de le - cla ve runt fi - li æ re - gum in

in ho no re tu o

fi li æ regum in ho no re tu o in ho -

tu o in ho no re

gum in ho no - re tu - o in ho no -

questo modo  $\overset{+}{\underset{+}{E}}$  e perciò, come si è notato nella Prima Parte di questo Esempio alla pag. 116. 117., ogniqualvolta il Tempo è tagliato diminuisce per metà il valore delle Figure, quindi ne viene, che la Breve, la quale nel Tempo minore  $\overset{+}{\underset{+}{E}}$  valeva due Battute, tagliato che sia il detto Tempo non vale che una Battuta, e perciò viene a chiamarsi la Breve non solo Madre delle altre Figure,



# FUGA A SETTE VOCI.

275

tu o in ho no - re tu o.

in ho no re tu o.

ho no re tu - ho re - o.

in ho no re tu o.

no - re tu - o.

tu o.

re in ho no re tu o.

re, ma Figura del Tempo, e che vale un Tempo solo, cioè una sola Battuta, come si vede da questo Esempio:

4. Battute. 2. Battute. Una Battuta.  $\frac{1}{2}$  Battuta.  $\frac{1}{4}$   $\frac{1}{8}$   $\frac{1}{16}$

Per la qual cosa praticarono sempre i Maestri de' Secoli passati, così anche alcuni de' nostri giorni, bene instruiti de' primi Elementi dell' Arte, di battere la Breve in un Tempo solo, o sia in una Battuta sola, ne mai insegnarono, che la Semibreve, nel Tempo tagliato, si dovesse battere in due Tempi, o sia in una Battuta sola. Ed ecco come in questa Composizione ha usate le più essenziali Regole, che sono state assegnate, e praticate da' primi Maestri alla Fuga, ed ha introdotto in essa i principali Artifici, dimostrando, oltre il nome generico di Fuga, come viene chiamata ancora con i vocaboli di Canone, e di Conseguenza. M m 2



## FUGA A OTTO VOCI.

Parte Prima.

Esempio I.  
Di Giacomo Antonio Per-  
ti.

Estratto dal Mottetto a 8. Voci  
concertato con Strumenti, e  
Ripieni.

Et ad te sus - pi ran -

Et ad te sus pi ran -

Et ad te sus pi ran -

Et ad te ad te sus pi -

Et ad te sus pi ran -

Et ad te sus pi ra -

Et ad te sus pi ran -

Et ad te sus pi ra -

A 6 6 7 6 B 7 6  
4 4 3 4

Propongo in questo Esempio una parte del Mottetto a 8. Voci composto dall' Autore nell' Anno 1704. per comando di S. A. R. Ferdinando gran Principe di Toscana in occasione di celebrarsi la Festa della Beata Vergine Maria Assunta al Cielo. Tre modi di comporre a otto Voci scorgonsi in questo Esempio, l' uno abbondante di Dissonanze in Legatura; l' altro con sbattimenti de' Cori; e il terzo Fugato. In quanto al primo modo, non v' ha dubbio, che l' uso legittimo, e moderato delle Dissonanze in Legatura non sia uno de' più necessarj, e grati ornamenti della Fuga, men-



**FUGA A OTTO VOCI:**

277

tes te fem per la cry man tes

tes te fem per la cry -

tes te fem per la cry -

ran tes te fem - per la -

tes te fem - per la cry - man -

tes te fem per la cry man -

tes te fem per la cry - mau -

mus te fem - per la cry -

7 b 6 C 5 D 9 8 5 E 7 6 7 3 4 F 9 8  
5 b 5 b 4 3 4 3

mentre essendo la Fuga un prodotto più tosto dell' Arte, che dell' estro naturale, ne viene che le Dissonanze rettamente collocate la rendono in istato di recar piacere, e diletto agli ascoltanti. Per la qual cosa, siccome l' Autore in questo primo modo di comporre a otto Voci ci dà un Saggio di ciascuna delle Dissonanze in Legatura, e come debbano regularsi le otto Parti nel *Prepararle*, *Percuoterle*, e *Risolverle*; quindi ho creduto utile di mettere sotto gli occhi del Giovane Compositore la prima Parte di questo Esempio copioso di Legature, affinchè possa apprendere, come debbanfi disporre, e regolare le otto Parti nel maneggio delle Dissonanze Legate. In questo Esempio introdotte si veggono tutte quelle Dissonanze praticate in Legatura



## FUGA A OTTO VOCI:

The musical score consists of eight staves, each representing a different vocal part. The lyrics are written below the notes. The first staff has the lyrics "in vo - ca - re." The second staff has "- man tes in vo ca - re." The third staff has "man tes in vo ca - re." The fourth staff has "- cri mantes in vo ca - re." The fifth staff has "- re in vo - ca - re." The sixth staff has "man tes in vo ca - re." The seventh staff has "- tes in vo ca - re." The eighth staff has "man tes in vo ca - re." Below the staves is a line of figured bass notation: 9 8 G 4 6 7 6 H 7 6 5 I 6 7 7 6 K 5 L 3. Below this line are the numbers 7 6 2 3 4 4 3 b 4 5 3 4 4 3 2 2.

ra da' più celebri Maestri dell' Arte, che sono per le Parti superiori di Quarta risoluta in Terza, di Settima in Sesta, di Nona in Ottava, e per la Parte inferiore del Basso di Seconda risoluta in Terza. E siccome abbiamo già date le Regole più essenziali per ben usare le Dissonanze alla pag. xxviii. della prima Parte di questo Esemplare, siamo ora in grado di dimostrare non solo la condotta delle Parti, che formano la Dissonanza in Legatura, ma ancora delle altre Parti, che sono scelte, acciocchè ciascuna disposta convenevolmente venga a formare una grata Melodia.

Alla



Alla Lettera A riscontrasi la Legatura di Seconda formata dal Basso, la quale Seconda viene pur anche percossa dal Soprano secondo Coro con il divario, che nel primo Basso la Seconda è Intervallo semplice, e nel secondo Soprano è Intervallo di Nona, che è il Composto della Seconda. Di questi Intervalli Semplici, e Composti se ne è parlato alla pag. xiv. xv. della prima Parte di questo Esempiare. Il primo Soprano accompagna la Seconda con la Quarta, o sia Undecima, e il Contralto con la Sesta, il che viene praticato anche dal Contralto secondo Coro. Il Tenore poi primo Coro forma la Quarta semplice, e l'istesso fa pure, ma alla sfuggita, il Tenore secondo Coro. Deve in oltre osservare il Giovane Compositore, come ognuna delle Parti, per passare agl' Intervalli indicati di Seconda, Quarta, e Sesta, vi passa diversamente; per esempio il primo Basso, volendo passare alla Seconda, si parte dalla Terza, e immediatamente passa alla Seconda; al contrario il secondo Soprano dall' Ottava passa alla Seconda; così il primo Soprano si parte dalla Quinta, e passa alla Quarta, e il primo Tenore si parte dall' Ottava, e passa alla Quarta, e il secondo Tenore parte dalla Terza, e passa alla Quarta. Sono pur anche varj i passaggi alla Sesta, stantecchè il primo Contralto passa dalla Terza alla Sesta, e il secondo Contralto dalla Quinta alla Sesta. Questa varietà di passaggi da una Consonanza ad un' altra, ci fu insegnata da' primi Maestri con singolar esattezza, e precisione, e sopra tutti da Pietro Aron Fiorentino (Toscanello in Musica Lib. 2. Cap. 30.), e dal Zarlino (Instit. Harmon. P. 3. Cap. 58.) perciò è necessario, che sia diligentemente osservata dal Giovane Compositore, per impossessarsene, e farne buon uso nelle proprie Composizioni, acciocchè le Parti non riescano sgangherate, come qualche volta si sente a' giorni nostri, ma si rendano naturali, facili da cantarsi, e grate agli Ascoltanti. Avvertendo in oltre i Giovani, che non solo ai Compositori di quei tempi era noto tal passaggio delle Consonanze, ma anche ai Cantori, essendo questo l' unico mezzo di cui si servivano per cantare all' improvviso il *Contrappunto alla mente*, e di questo ne abbiamo fatta menzione alla pag. 57. 58. della Prima Parte di questo Esempiare. Alla Casella B ritrovasi la Legatura di Settima Composta, o sia Decimaquarta risolta in Sesta composta, o sia Decimaterza formata dal primo Soprano, nel qual tempo il secondo Soprano dalla Quinta, o Duodecima passa alla Sesta, o sia Decimaterza; così pure il primo Basso dalla Terza passa alla Sesta, a differenza delle Seste, o Decimeterze formate dai due Soprani. E qui pure è duopo avvertire, che per lo più la Settima può accompagnarsi, oltre la Terza, anche dalla Quinta, purchè la Quinta sia buona, cioè Consonante, come in fatti riscontrasi nella seconda Parte di questa Casella, in cui il primo Soprano percuote la Settima, o sia Decimaquarta, e il primo Contralto la Quinta, o sia Duodecima, nell' istesso tempo che il primo Tenore forma la Quinta semplice. Riscontrasi pure nella seconda Parte di questa Casella il primo Contralto, che accompagna la Settima del primo Soprano con la Quinta, e nel mentre che il primo Soprano risolve la Settima in Sesta, passa il suddetto Contralto alla Quarta. Nella Casella C. Si forma dal primo Soprano la Settima minore diminuita, nel tempo che il Basso primo Coro, e il Contralto secondo Coro formano la Quinta falsa, e siccome la Quinta falsa è Dissonanza, perciò viene preparata nella Casella antecedente dal Basso, non già dal Contralto, che l' usa senza alcuna Preparazione, ed ecco uno de' casi, in cui si può accompagnare la Settima con la Quinta falsa. Vien poscia sostenuta la Quinta falsa nel mentre che il primo Soprano risolve la Settima in Sesta, e nel passare che fa il Basso Fondamentale alla Corda di *E la mi*, sostiene pure l' Intervallo di Quinta falsa della Corda antecedente del Basso, la quale viene ad essere Quarta, che legata antecedentemente risolvesi in Terza maggiore. Questo è uno de' casi particolari, in cui, in vece di preparare la Dissonanza con una Consonanza, la Quinta falsa prepara la Quarta, onde vengono a formarsi due Dissonanze di seguito. Questa licenza, o sia eccezione della Regola delle Dissonanze con Legatura fu già introdotta ne' Madrigali, come si è dimostrato qui sopra alla pag. 149. 151. 192., ed oggi giorno si è resa familiare in qualunque sorta di Composizioni, e ogniquale volta sia usata con moderazione, e opportunamente, reca singolar piacere agli Ascoltanti. Avvertir deve il Giovane Compositore, come nel fine di questa Casella, tanto il Basso primo Coro, quanto il Contralto secondo Coro formano la Legatura di Quarta, che risolve in Terza, con questo divario (per evitare le due Ottave, che accaderebbero fra queste due Parti), che risolve prima il Contralto secondo Coro, usando Figure di minor valore, e poscia risolve il Basso primo Coro con Figure di maggior valore. Questo è uno di quei singolari Artificj usati dalla Scuola Romana del Secolo passato, e praticato singolarmente nelle Composizioni a 2. 3. 4. e più Cori da Orazio Benevoli, e a' giorni nostri lodevolmente da Gregorio Ballabene nella sua laboriosissima Composizione dei *Kyrie*, e *Gloria in excelsis* a quarantotto Voci distribuite in dodici Cori.

Que-



Questo istesso Artificio di *Preparare*, *Percuotere*, e *Risolvere* due Parti qualunque Dissonanza, ritrovasi usato dall' Autore di questo Esempio al principio della Casella segnata F; e della Casella H. nel legare, e risolvere la Settima in Sesta; così pure nel legare, e risolvere la Nona in Ottava nella seconda Parte dell' istessa Casella del primo Contralto, e del secondo Tenore. Deve osservare il Giovane Compositore, che le due Parti che *Preparano*, *Percuotono*, e *Risolvono* una stessa Dissonanza, non si trovino in un' istesso Coro, perchè una delle ragioni, per cui è stata introdotta questa doppia *Risoluzione* a due Cori (anzi a tre, quattro, e più Cori, vien praticata da tre, quattro, e più Parti, distribuite in ogni Coro), è, affinchè in ogni Coro si senta la *Preparazione*, la *Percussione*, e la *Risoluzione* della Dissonanza. Non ho creduto necessario notare alcuna cosa nelle due Caselle D E, perchè in esse non iscontrasi cosa, che richiegga particolar osservazione. Alla Casella G incontrasi la Legatura doppia di due diverse Dissonanze, della quale si è parlato alla pag. xxviii. della Prima Parte di questo Esemplare, imperocchè il Basso primo Coro lega, e risolve la Settima in Sesta nell' istesso tempo, che il Soprano secondo Coro lega, e risolve la Nona in Ottava su 'l fine della Casella H; e nelle due seguenti Caselle I K riscontrasi una lunga Cadenza, nella quale, stando ferma la Parte Fondamentale del Basso secondo Coro, vi si scorgono tutte le Legature, in particolare nella seconda Parte della Casella I ritrovasi la Legatura di Seconda, Quarta, e Sesta, che passa alla Seconda, Quinta, e Settima, e poscia nel principio della Casella K passa alla Legatura di Settima accompagnata dalla Terza maggiore, la qual Settima risolve in Sesta, nel mentre che la Terza passa alla Quarta per formare in fine la Cadenza di Quarta, che risolve in Terza accompagnate ambedue dalla Quinta. Per dimostrare la sostanza di queste Legature delle due Lettere I K prenderemo il Basso primo Coro, e aggiungendovi un Basso, e le Parti di mezzo più necessarie, verremo così in chiaro, come sia formato un così bell' intreccio.

The image displays a musical score for a fugue with eight voices. It consists of six staves, each representing a different vocal part. The lyrics 'in vo ca - re' are written below the first five staves. The sixth staff contains figured bass notation: 3# 6, 9 8, 7# 6, 4, 4, 3#. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals, indicating the specific intervals and rhythms for each voice part.

Passa



# FUGA A OTTO VOCI.

281

Parte Seconda.

Te semper semper vo lumus a ma re te semper semper

Te semper semper vo lumus a ma re te semper sem per

Te semper semper vo umus a ma re te semper sem per

Te semper semper vo la mus a ma re te semper sem per

Te sem per semper vo lumus a ma re te semper

Te semper semper vo lu mus a ma re te semper

Te sem per sem per vo lu mus a ma re te semper

Te semper sem per vo lumus a ma re te semper

Passa di poi l' Autore in questo Esempio al secondo modo di comporre a otto Voci Fugato, che consiste in sbattimenti de' Cori, il quale non essendo composto, che di Proposte, e Risposte, viene perciò ad essere una delle Specie del Contrappunto Fugato, con questo solo divario, che in questo Stile le sole Parti del Basso sono soggette alle Leggi della Fuga, e le altre Parti di raro sono soggette a tali Leggi. In questa Specie di Contrappunto Fugato uno de' Bassi propone qualche Soggetto, o sia Andamento, e l' altro Basso, se a due Cori, o li altri Bassi, se a più di

Parte Seconda.

N a

due



vo lumus a ma re semper sem per te semper vo lu mus a ma re

vo lu mus a ma re semper sem per te semper vo lu mus a ma re

vo lu mus a ma re semper sem per te semper vo lumus a ma re

vo lumus a ma re semper sem per te semper vo lu mus a ma re

vo lumus ama re te semper sem per te semper

vo lumus a ma re te semper sem per te semper

vo lu mus a ma re te semper sem per te semper

vo lu mus a ma re te semper sem per te sem per

due Cori, vi rispondono. Le Risposte ordinariamente sono o all' Unissono, o all' Ottava, o alla Quinta, o alla Quarta, sicchè vengono ad essere affatto consimil a quelle della Fuga, o Reale, o del Tuono, o d' Imitazione. Di queste varie se ne trovano in questo Esempio. Alla Casella A propone il Basso primo Coro un piccolo Soggetto a cui risponde alla Quinta sopra il secondo Basso, e questa Risposta è del Tuono, perchè dalla Corda Fondamentale di *D la sol re* passa il primo Basso alla Corda di *A la mi re* Quinta del Tuono, e il secondo Basso nella Risposta passa dalla Corda di *A la mi re* a quella di *D la sol re* Ottava della Fondamen-



# FUGA A OTTO VOCI.

283

te semper vo lumus a ma re te semper sem per vo lu mus a -

te semper vo lu mus a ma re sem -

te semper vo lumus a ma re te semper sem per vo lumus a -

te semper vo lumus a ma re te semper sem per vo lu mus a -

sem per te semper sem per te semper vo lumus a -

sem per sem

sem per te semper sem per te semper vo lumus a -

sem per te semper sem per te semper vo lumus a -

sem per te semper sem per te semper vo lumus a -

mentale. Alla Casella B propone il primo Basso un altro piccolo Soggetto, a cui risponde alla Terza sotto il secondo Basso, così pure alla Casella C; e alla Casella D si uniscono assieme i due Bassi. Ripiglia il primo Soggetto il secondo Basso alla Casella E, e vi risponde nell'istesso modo, che alla Casella A il primo Basso col variare qualche poco la risposta su 'l fine, e così gareggiando assieme i due Cori per il corso delle seguenti Caselle F G H I e K vengono a fine.



## FUGA A OTTO VOCI.

Parte Terza.

ma re sem per sem per

per

ma re sem per sem per (1) ut nos pos si mus te cum tri um -

ma re sem per sem per

ma re sem per sem per

per

ma re sem per sem per

ma re sem per sem per

Tasto solo.

Procede poscia l' Autore al terzo modo di Comporre a 8. Fugato, che è il più pregiabile, e che unicamente dipende dall' Arte del Compositore, perchè nè l' idea, nè la vivacità possono condurre a perfezione tal sorta di Componimenti. Quindi propone il Tenore al Num. (1) un Soggetto, che dalla Quinta del Tuono ascende all' Ottava, cui rispondendo il Contralto al Num. (2) dall' Ottava ascende alla Quarta del Tuono, dalla qual Risposta rilevasi, che la Fuga è Reale; indi il Soprano al Num. (3) corrisponde in Ottava acuta al Tenore, il Basso al Num. (4) corrisponde



# FUGA A OTTO VOCI.

285

(3)

ut nos pos si mus te -

(2)

ut nos pos si mus te cum trium pha re te cum tri um -

pha re tri um pha re tecum tri - um pha

5 7 3<sup>b</sup> 7 3

ponde in Ottava grave al Contralto, ed ecco come le quattro Parti del primo Coro conducano la Fuga secondo le Leggi prescritte dall' Arte. Segue poscia il secondo Coro, e al Num. (5) viene ripigliato dal Tenore il Soggetto alla Quarta del Tuono. E quì osservi il Giovane Compositore, come l' Autore di questa Fuga, nel prendere questa Risposta alla Quarta del Tuono non ha avuto altro fine, che di variare il Tuono, il quale per il corso di nove Battute non avendo scorso che il Tuono di *D la sol re*, e di passaggio la di lui Quinta, non poteva proseguendo in



## FUGA A OTTO VOCI.

cum trium pha re te cum tri um pha - - re  
 pha - - re te cum tri um pha - -  
 re tri -  
 (4) ut nos pos si mus re cum tri um pha re  
 (5) ut nos pos -  
 6 6 6 6 7 6b 5b 6 4 7 6 5 4 3

in tali Corde produrre che noja agli Ascoltanti. Che però deve il Compositore  
 avere tutta la possibil avvertenza, affine di evitare il tedio, che producano per se  
 stesse tutte le Risposte della Fuga a otto Voci, e che in questa Fuga si estendono  
 per il corso di sedici Battute, perciò gli conviene usare qualche prudente Artificio,  
 come ha praticato l' Autore di questa Fuga, mentre in certe circostanze forza è,  
 che



# FUGA A OTTO VOCI.

287

tri um pha

re tri um pha

um pha re tecum trium pha

tri um pha

(7) ut nos pos si mus te cum trium pha

(6) ut nos pos si mus te cum trium pha

si mus te cum trium pha

6 b 6 4 6 7 6 3 b 7 5 4 4 6 5

che l'Arte ceda alla Natura, che ama più la varietà, che la scrupolosa osservanza di certe Regole, la quale, anzi che agevolare, impedisce tante volte il fine della Musica, che è il diletta re gli Uditori. Segue poscia il Contralto al Num. (6) la Risposta all'Ottava del Tuono, ed il Soprano al Num. (7) alla Quinta, e il Basso al Num. (8) alla Fondamentale del Tuono, ed ecco adempito con le Risposte



## FUGA A OTTO VOCI.

The musical score consists of ten staves, each representing a different vocal part. The notation includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and accidentals. The lyrics are written below the staves, and the figured bass is at the bottom.

Lyrics:

re  
re  
re  
re  
ut nos pos si mus te cum tri um -  
re tri - um pha - re  
re tri um pha re te cum tri um pha -  
re trium pha  
ut nos pos si mus te cum trium pha

Figured Bass:

6 5 4 3 4 2 7 6 6 6 6 6 5  
5 4 3 4 2 4 1 4 3

posse di tutte le Parti a quanto richiedesi in una Fuga a otto Voci. Incontrasi in questa Casella segnato Num. (8) nel levare della Battuta la Quarta nuda, talche niuna delle Parti formano fondamento in questo secondo Coro, ma ciò non deve recare grande ammirazione, perchè essendo il Perti discepolo di D. Giuseppe Corso, detto



# FUGA A OTTO VOCI.

289

(1a) ut nos pos si mus te cum tri um pha re tri -

(11) ut nos pos si mus te cum tri um pha -

(1a) ut nos pos si mus te cum tri um pha re pos -

pha re tri um pha

tri um pha - re te cum trium pha

re tri um pha

re tri um pha

re te cum tri um pha

5 4 3 7 1 6b 7 5 3 9 8

detto il Celano, seguitò la di lui opinione, che nelle Composizioni a due, e più Cori, basta che vi sia un Basso, che faccia fondamento a tutte le altre Parti, sopra di che vedasi quanto si è notato alla pag. 136. 137, della Prima Parte di questo Esemplare. Passa di poi l'Autore di questo Esempio al Num. (9) a ripigliare

Parte Seconda.

O O



(14)

um pha - re te cum trium pha re te -

re te cum trium pha re

si mes tecum trium pha - re te cum trium pha re

re tecum trium pha re

re tecum trium pha re ut nos possumus trium -

re tecum trium pha re ut nos possumus trium -

re tecum trium pha re ut nos possumus trium -

re tecum trium pha re ut nos possumus trium -

9 8 7 4 (13) 3 3  
2 6 3 3 3

gliare col primo Basso il Soggetto alla Quinta del Tuono; indi le altre Parti dello stesso Coro ai Numeri (10), (11), e (12) ripigliano il soggetto, e lo restringono formando le Risposte d'Imitazione, talche viene a formarsi lo stretto della Fuga, nel mentre che le Parti del secondo Coro vanno Contrappuntizzando, col







## FUGA A OTTO VOCI.

tri um pha re tri um pha

pha

tri um pha re tri um pha

tri um pha re tri um pha

tri um pha re tri um pha

tri um pha

te cum tri um pha re tri um pha

te cum tri um pha re tri um pha

parola: *triumphare*. Non tralascia però di frapparvi al Num. (15) il primo Soggetto nel Soprano secondo Coro, e lo introduce nelle Corde più acute, affinché si renda più sensibile. Al Num. (16) ripiglia lo sbattimento dei due Cori, e col gareggiare assieme conduce al fine la Fuga; la quale, se non è condotta secondo tutto il rigore delle Regole, ha però il bel pregio d'esser vaga, dilettevole, ed  
espres-



## FUGA A OTTO VOCI.

293

The image shows a musical score for an eight-voice fugue. It consists of ten staves, each representing a different vocal part. The notation is in a historical style, featuring various note values and rests. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The score is written on a grand staff with ten staves. The first staff has a treble clef, and the others have various clefs. The music is a fugue, with each voice part entering with a different version of the subject. The subject is a short melodic phrase that is repeated and varied throughout the piece. The score ends with a double bar line. Below the staves, there are some numbers: 6, 6, 5 6, 3 4, 5, 4 3.

espressiva del senso delle parole, che la rende senza dubbio più grata, che è l'unico fine avuto dall'Autore in comporla ad imitazione di tanti altri eccellenti Compositori. Avrebbe potuto l'Autore, non v'ha dubbio, dopo il Num. (13) alla Cadenza di *B mi* scia del Tuono ripigliare in essa Corda il Soggetto proposto su l'



fu 'l principio della Fuga, e condurla, almeno con le Parti del primo Coro, su la medesima; poscia con le Parti del secondo Coro ripigliar il Soggetto su la Corda di *F fa ut*, e in questo modo veniva a modulare tutta la Fuga per tutte le Corde, che sono coerenti al Tuono, le quali sono Fondamentale, Quinta, Quarta, Sesta, e Terza. Ma siccome la Scala di questa ultima Corda di *F fa ut*, richiede altri Diesis, come ci dimostra la seguente Scala:



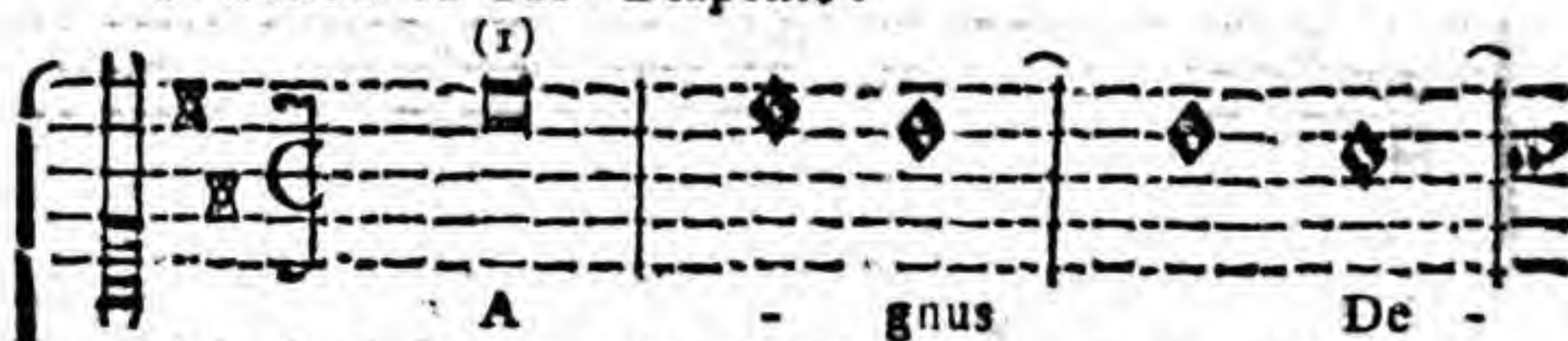
Ognuno ben vede, che questi ♯ sono per se stessi non poco aspri alle orecchie più purgate degli Ascoltanti, perciò l' Autore, che nelle sue Composizioni ha sempre procurato tutta la naturalezza, prudentemente si è astenuto di condurre la Fuga per le accennate Corde. E qui non devo tralasciar di avvertire il Giovane Compositore, che il metodo, che deve tenersi nel condurre una Fuga dimostrato nella Prefazione di questa seconda Parte, è quello che viene assegnato da' primi Maestri dell' Arte, e il quale come più comune e universale, suole insegnarsi agli Scolari da' Maestri. Ma siccome varie sono le Scuole, varie le circostanze, varj li Soggetti, varj i fini, singolarmente della maggiore, o minor lunghezza di una Fuga; quindi ne viene, che è obbligato tante volte il Compositore a variarne anche il metodo, il quale quanto più sarà adattato alle occorrenze, tanto più sarà lodevole. Ho osservato nello scorrere varie Fughe, che mi sono passate sotto gli occhi, che per lo più ogni Compositore ha tenuto quell' istesso metodo insegnatoli dal proprio Maestro, di modo che si può dire dei Compositori di Musica, quello che si dice dei Pittori nel considerare le loro Opere, cioè che il tal Pittore è della Scuola Romana di Raffaello Sancio da Urbino; della Scuola Fiorentina di Michelagnolo Buonarrotti, e Leonardo da Vinci; della Scuola Veneta di Tiziano Vecellio da Cadore, di Paolo Cagliari Veronese; della Scuola Lombarda di Antonio Alegri da Correggio, e di Francesco Mazzuola, detto il Parmeggianino; della Scuola Bolognese dell' Abate Primaticcio, di Ludovico, Annibale, ed Agostino Carraci, e di Guido Reni; così nelle Composizioni di Musica si conosce subito di quale Scuola sia stato il Compositore, se della Romana di Gio: Pier-Luigi da Palestrina, dei due Fratelli Gio: Maria, e Gio: Bernardino Nanini, di Orazio Benevoli, e di Francesco Foggia; della Scuola Veneta di Adriano Willaert, di Giuseppe Zarlino da Chiozza, di Antonio Lotti; della Scuola Napolitana di Rocco Rodio, del Principe di Venesà, di Alessandro Scarlatti, di Leonardo Leo, di Francesco Durante; della Scuola Lombarda del P. Costanzo Porta, e di Claudio Monteverde ambidue da Cremona, di Pietro Ponzio Parmeggiano, di Orazio Vecchi da Modona; della Scuola Bolognese, di D. Andrea Rota, di D. Girolamo Giacobbi, di Gio Paolo Colonna, di Giacomo Antonio Pertì tutti Bolognesi. Penso però, che quando uno Scolaro è fuori della Scuola del proprio Maestro, sempre più si perfezionerà nella sua Arte, coll' osservare le Composizioni degli altri Maestri di diverse Scuole, nelle quali scorgendo i varj Metodi da esse loro tenuti, ne potrà fare quell' uso prudente nelle sue Composizioni, che richiederanno le varie circostanze, in cui avverrà di trovarsi. Vi sono dei talenti singolari, e rari, che il tenersi legati al metodo del proprio Maestro, o a qualche determinato metodo torna loro a troppo grave pregiudizio, poichè gl' impedisce di giungere a quella perfezione, alla quale non han potuto giungere gli stessi loro Maestri, avvertendo, che altro è il desiderio di arrivare alla perfezione nella propria Arte, altro è il presumere di arrivarvi senza essere ben impoessato di quei Primi Principj da' quali dipende qualunque progresso, senza avere dalla natura quelle disposizioni necessarie, e senza usare quei mezzi, che vi ci possono condurre. La presunzione è vizio, che deve a tutto costo fuggirsi, e il desiderio di rendersi eccellente, e perfetto è degno di ogni lode, e meritevole altresì di tutta la diligenza, e fatica per ottenerlo.



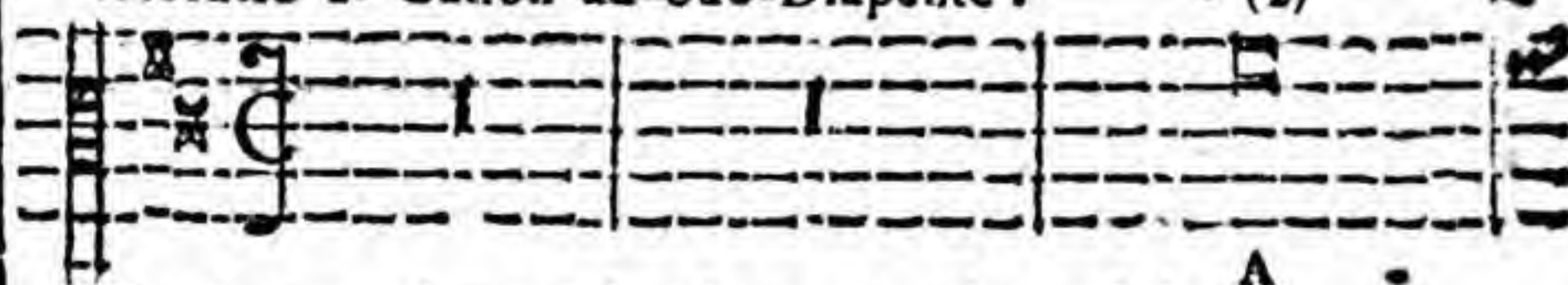
# FUGA A OTTO VOCI.

293

Agnus a 8. Voci, con obbligo sopra *La, sol, fa, mi, re, ut*.  
I. Canon ad Sub-Diapente.



Resolutio I. Canon ad Sub-Diapente. (1)



III. Canon ad Eptachordum, & ad Semiditonum.



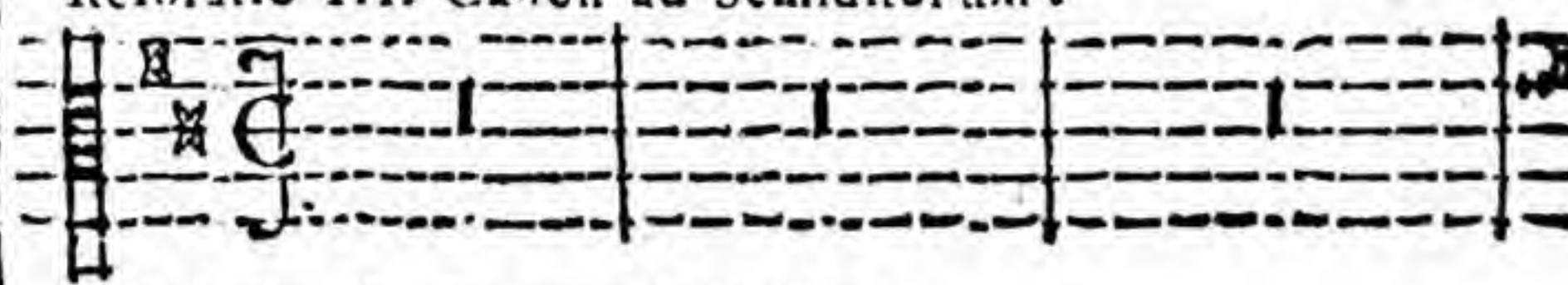
II. Canon ad Diapente, & ad Unissonum.



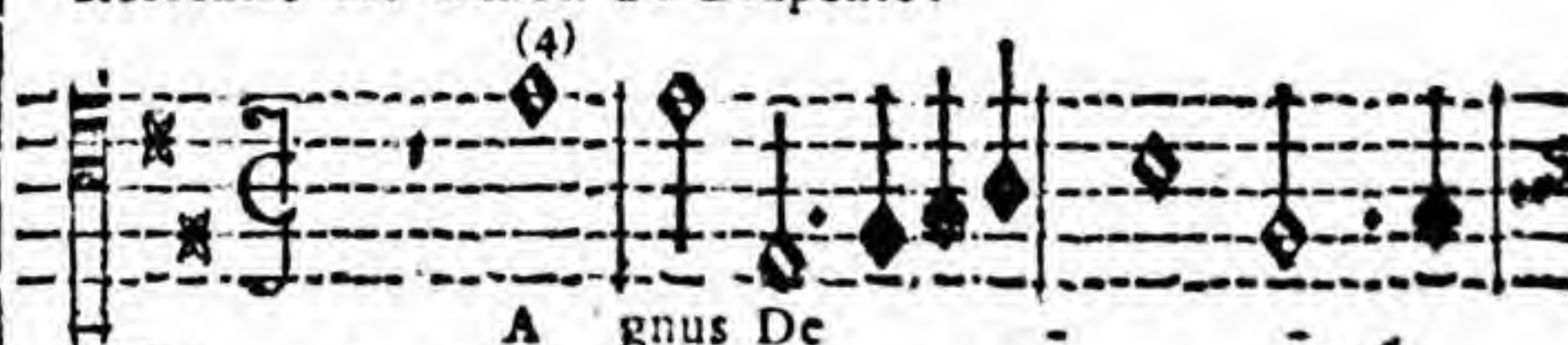
Resolutio III. Canon ad Eptachordum.



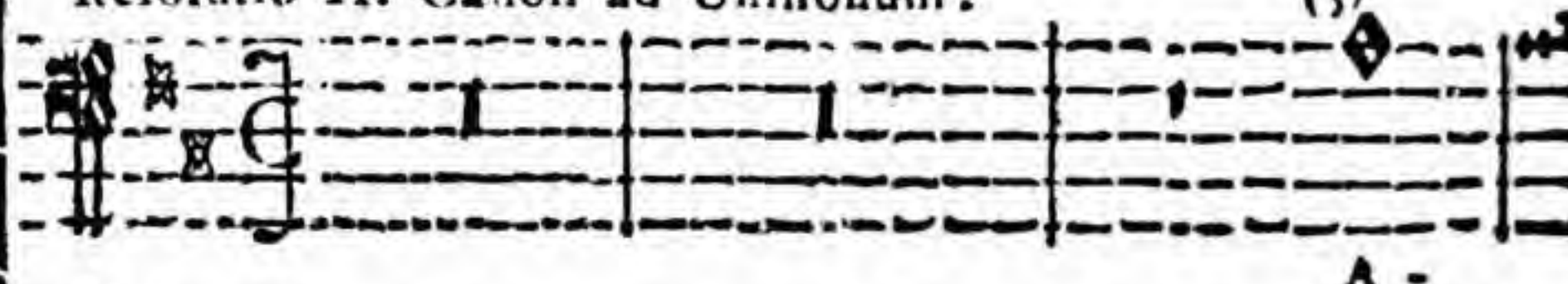
Resolutio III. Canon ad Semiditonum.



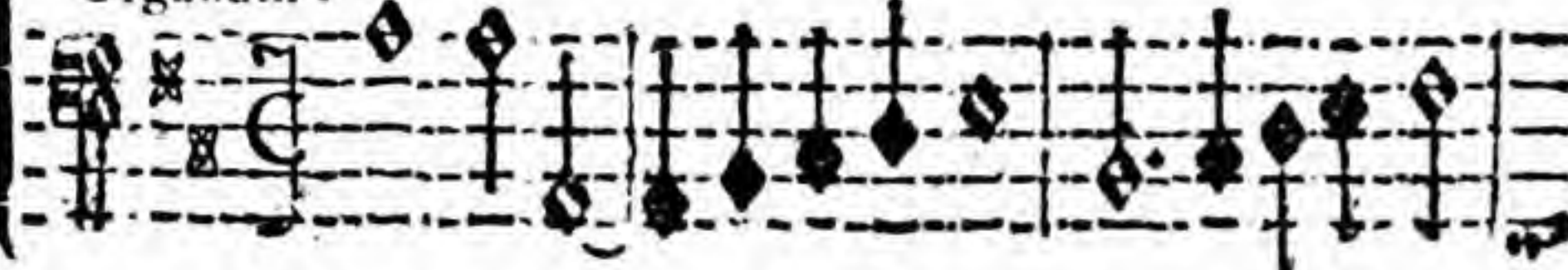
Resolutio II. Canon ad Diapente.



Resolutio II. Canon ad Unissonum.



Organum.



Esempio II.

Di Paolo Agostini da  
Vallerano.

Estratto dal primo Libro delle  
Messe a 4. 5. Voci.

Nacque Paolo Agostini Autore di questo Esempio in Vallerano Terra situata nel Patrimonio di S. Pietro, e fu instruito nell'Arte di Contrappunto da Giovanni Bernardino Nanini, che divenne anche suo Suocero. Servi per Maestro di Cappella nella



## FUGA A OTTO VOCI:

gnus De

A gnus De

i A gnus De i qui

i A gnus De

(8)

A gnus De

i A gnus De i

gnus De

nella sua Patria, e poscia passò in Roma, e servì nell' istesso impiego le Chiese di S. Maria in Trastevere, della SS. Trinità di Ponte Sisto, di S. Lorenzo in Damaso, e in fine dopo la morte di Francesco Soriano, fu eletto Maestro di Cappella della Basilica di S. Pietro. Di questo eccellente Compositore, così lasciò scritto Antimo Liberati (Lett. ad Ovid. Persapegi pag. 27.): Fu Paolo Agostino uno de' più spiritosi, e vivaci ingegni, che abbia havuto la Musica a' nostri tempi in ogni  
gene-



# FUGA A OTTO VOCI.

297

qui tol lis

i qui

(a) i qui tol lis qui

tol lis pec ca ta mun di qui tol lis pec

(b) i qui tol lis

A gnus De i

qui tol lis pec ca ta mun di pec ca ta

A gnus De i qui tol lis pec ca ta

genere di compositione harmonica, di contrappunti, e di canoni; e tra le altre sue opere meravigliose, fece sentire nella Basilica di S. Pietro, nel tempo ch' egli vi fu Maestro di Cappella, diverse modulationi à quattro, a sei, & otto chori reali, & alcune, che si potevano cantare à quattro, ovvero sei chori reali senza diminuire, o snervare l'harmonia, con istupore di tutta Roma; e se non moriva nel fiore della sua virilità, havrebbe maggiormente fatto stupire tutto il mondo; e se fosse lecito si potrà con ragione dire

Parte Seconda.

P p



## FUGA A OTTO VOCI.

pec ca ta mun di

tol lis pec ca

tol lis pec ca ta mun di

ca ta mun di qui tol

qui tol lis pec ca ta mun

qui tol lis qui tol lis

pec ca ta mun di qui

mun di qui tol lis pec ca ta

mun di qui tol lis pec ca ta

*die di lui: Consumatus in brevi, explevit tempora multa.* Ritrovansi stampati di questo celebre Compositore quattro Libri di Messe a 4. e 5. Voci composte con artificiosi Contrappunti Doppj, e Canoni; in oltre Salmi della Madonna, Magnificat, Hino, Antifone, & Mottetti a 3. Voci. Quanto giostanerte gli si convenga l'elogio del Liberati, ne fa piena testimonianza questa sua Composizione piena di bellissimi Artificj. Tre sono i Canoni in essa introdotti dall'Autore, il primo è proposto



# FUGA A OTTO VOCI:

299

do na no bis do -

ta mun di do na

do na no bis pa cem do na no bis pa -

- lis pec ca - ta mun di do -

di do na no bis pa cem do -

pec ca - - ta mun di do na no -

tol - lis pec ca - ta mun di

mun di pec ca - ta pec ca -

do na no bis pa cem do na no bis pa -

posto dal Soprano primo Coro al Num. (1), a cui risponde alla Quinta sotto il Contralto primo Coro al Num. (2). Il secondo Canone vien proposto dal Basso primo Coro al Num. (3), a cui risponde alla Quinta sopra il Tenore secondo Coro al Num. (4), e il Basso secondo Coro all' Unissono al Num. (5). Il terzo Canone proposto al Num. (6) dal Tenore primo Coro, a cui risponde al Num. (7) il Soprano secondo Coro alla Settima sopra, e al Num. (8) il Contralto secondo Coro



## FUGA A OTTO VOCI.

na no bis pa - cem do - na no -

no bis do na no bis pa -

cem do na no bis pa -

na no bis pa - cem do na

na no bis pa cem do na no bis pa cem do -

bis pa cem do na no bis pa cem

do - na no bis pa cem

ta man di do - na no bis

La

Coro alla Terza minore sopra. E' noto a qualunque Compositore esercitato ne' Canoni, quanta difficoltà incontrasi nell'introdurre in una Composizione Canoni di diversa Specie, come sono quelli di questo *Agnus Dei*. Cinque sono le Specie di Canone, che l'Autore introduce in questa Composizione, e sono all' Unissono, alla Quinta sopra, alla Quinta sotto, alla Terza minore sopra, e alla Settima sopra.



# FUGA A OTTO VOCI.

301

The musical score consists of eight staves, each representing a different vocal part. The lyrics are written below the notes. The first staff has the lyrics "bis pa - cem." The second staff has "cem." with a "s." below it. The third staff has "cem pa cem." with a "s." below it. The fourth staff has "no bis pa cem." The fifth staff has "na no bis pa cem." The sixth staff has "do na nobis pa cem." The seventh staff has "pa cem." The eighth staff has no lyrics.

La prima Specie all' Unissono, essendo la più facile, non richiede che poche Regole. Della seconda, e terza Specie, che sono alla Quinta sopra, e alla Quinta sotto, ne abbiamo parlato dalla pag. 100. fino alla 195. della Prima Parte di questo Esemplare. Le altre due Specie, che sono alla Terza minore sopra, e alla

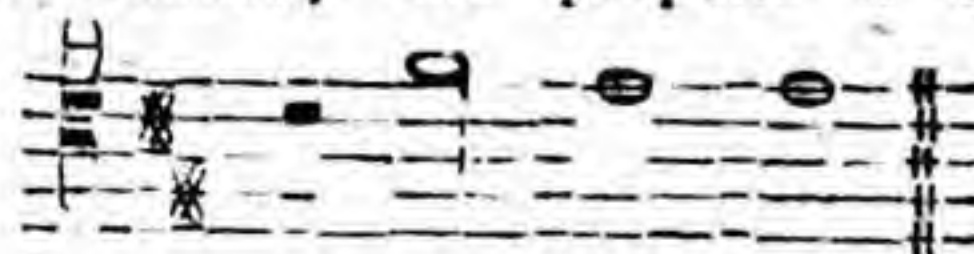
Set-



## FUGA A OTTO VOCI:

Settima sopra, ognuna di esse richiede qualche particolare avvertenza, osservando per esempio, come alla lettera (a) il Tenore, che propone il Canone, dopo la

Setta del Tuono discende alla Quinta



questa tal Setta

e Quinta nel Soprano alla lettera (b), che risponde alla Settima, si' converte in

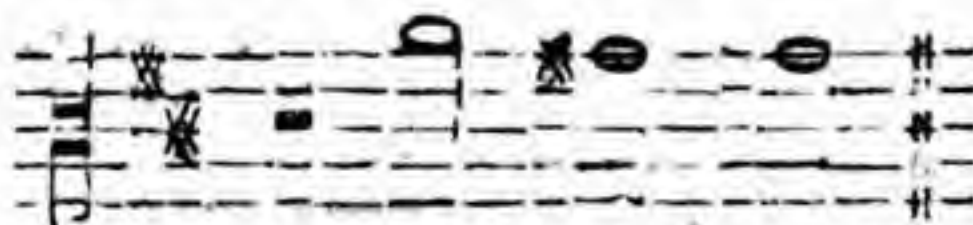
una Quinta, che discende alla Quarta,



e nel Con-

tralto alla lettera (c), che risponde alla Terza si converte nell' Ottava, che di-

scende alla Settima



Questa tal mutazione di Corde de-

ve fervir di Regola al Compositore per condurre le altre Parti, osservando quanto si è detto qui sopra alla pag. 252. 253. intorno alla Modulazione dei Canoni. Convien però avvertire, che in queste due Specie di Canoni, fuori dell' Ottava, Quinta, e Quarta, tutti gli altri Intervalli, o per grado, o per Salto, sono in qualche modo liberi, talchè se la Proposta del Canone forma per esempio un Salto di Terza maggiore, è permesso alla Risposta, affine di non uscire dal Tuono della Composizione, di formare un Salto di Terza minore, e così vien permesso agli altri Intervalli di Seconda, di Setta, e di Settima, o ascendenti, o discendenti. Quello, che trovasi di raro in tutte le Opere di questo celebre Compositore, si è una chiarezza, una naturalezza, e pastosità singolare, e abbenchè egli abbia introdotti nelle sue Composizioni gli Artificj più difficili di Canoni, di tutte le Specie, e di Contrappunti doppi di tutte le sorta, ciò non ostante egli ha saputo unire a tali Artificj, cosa molto rara, la chiarezza, e naturalezza tanto nella Melodia di ciascuna delle Parti, che nell' Armonia formata dalla loro unione.

Canone artificioso dell' Autore, che cresce un Tuono.

Cresce un Tuono.

Cresce un Tuono.



# FUGA A OTTO VOCI.

303

## Esempio III.

Di Filippo Baroni Anconitano.

*Estratto dal Canto Magnificat, che sta unito all' Opera: Psalmodia Vespertina totius Anni, duplici Choro per breviter concinenda. 1710.*

The musical score consists of eight staves. The first four staves contain vocal parts with notes and rests, and are labeled with (2), (3), (\*), and (1) respectively. The last four staves are empty, representing the other four voices. The score is in common time (C) and features various musical notations including notes, rests, and accidentals.

Filippo Baroni Maestro di Cappella del Duomo d' Ancona sua Patria, diede in luce nell' Anno 1702. un Opera piccola di mole, ma grande di valore, che contiene una serie di Canoni a 2 Voci, ove trovansi introdotti i più singolari Artificj, che siano stati praticati da' più eccellenti Maestri di Musica. Oltre di questa ne diede un' altra di egual pregio nel 1710. dei Salmi brevi a 8. Voci piene, della quale







The musical score consists of eight staves. The first four staves contain vocal lines with lyrics: 'A - - - - - men', 'men', '- men A men A - - - - - men A men', and 'men'. The fifth staff is a figured bass line. The sixth and seventh staves contain vocal lines with lyrics: 'A - - - - - A - - - - - men' and 'A - - - - -'. The eighth staff is a figured bass line. The lyrics are written below the staves.

L'esperienza c'insegna, che il dare principio a qualunque Composizione fuori di tempo, cioè fuori della prima percussione della Battuta (come è questo Soggetto, che incomincia nel secondo Quarto del Battuto), per lo più e il Cantante, e il Suonatore, tarda, o anticipa qualche poco, talche ne nasce qualche sconcerto, quindi,  
 per

Parte Seconda.

Qq



## FUGA A OTTO VOCI.

The musical score consists of eight staves, each representing a different vocal part. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The lyrics 'men A men' are written below the staves, indicating the vocal entries and responses. The score is written in a single system, with the staves connected by a brace on the left. The key signature and time signature are not explicitly shown, but the notation suggests a specific key and meter.

per evitarlo, prudentemente ha introdotto l' Autore un piccolo Andamento di Crome nel Tenore al Segno (\*), affinché venga regolato il Tempo in modo tale, che il Basso possa aggiustatamente cominciare nel secondo Quarto del Battere. Al Num. (4) risponde all' Unissono il Basso secondo Coro, così pure il Soprano secondo Coro al Num. (5) risponde al Soprano primo Coro, e il Contralto al N. m. (6) risponde al Contralto primo Coro. Merita d' esser osservato, come sebbene da tre Parti sole tanto nel primo, che nel



# FUGA A OTTO VOCI.

307

men A men

men

men

men A men

A

(u)

A

men

A

men

A

men A men

5 6 3 3 4 3 6 3 6 3 5 4 3 6 6

5

nel secondo Coro, in tutto il corso di questa Fuga, venga eseguito il Soggetto proposto, in ogni ripiglio però del Soggetto d'ogni Coro, avvi sempre una Parte, che ripiglia diversamente dal primo Soggetto; sopra di che dobbiamo riflettere, che una tal condotta è stata tenuta dall'Autore avvedutamente per più ragioni. La prima si è, affinchè la Fuga non si estendesse più in lungo, di quello che egli si era proposto. La seconda ragione è,



## FUGA A OTTO VOCI.

men A - - -

men A - - -

(a) men A - - -

- men A men A - - - men A -

(a) A - - - men A -

A - - - men

(a) A - - -

A - - - men A men A -

5 4 3 6 3 5 4 3 5 6 5 4 3

è perchè, essendo tanto breve il Soggetto, e repplicato tante volte, non poteva che produrre noja agli Uditori, perciò ha introdotto un piccolo Contrassoggetto, che trovasi contrassegnato col (a), che viene ripigliato ora da una parte, ora da un'altra a fine d'impedire il tedio, che potrebbe produrre il primo Soggetto, ogni qual volta si fa solo. Vengono però eccettuate le due Parti del Basso, perchè, siccome sopra di esse è appoggiato particolarmente lo stile pieno a otto Voci, perciò devono anche sostenere il pri-







## FUGA A OTTO VOCI:

men A men,

men A men A men,

(\*) (ω) men A men.

men A men A men A men.

A men.

A men A men A men.

(\*) (ω) men.

A men A men A men.

4 3 2 4 3 2 5 4 5 4 3 2

tre Soggetti, i quali distribuiti opportunamente, producono un' effetto e piacere singolare. Osservi in fine il Giovane Compositore, come nel mezzo di questa Fuga comincia l' Autore a ridurre a minor numero di Battute il ripiglio dei Soggetti in ambedue i Cori, anzi nel fine riduce a due, e poscia ad una sola Battuta il primo Soggetto, unendolo assieme con gli altri due, e questo è uno dei modi usati dagli esperti Maestri, ogniqualvolta che il Soggetto è di tal Natura, che non ammetta alcun stretto.



# FUGA A OTTO VOCI.

319

Si cut e rat in prin ci pi o & nunc & fem -

Si cut e rat in prin ci pi o & nunc &

Si cut e rat in prin ci pi o & nunc &

Si cut e rat in prin ci pi o & nunc &

6

5 3 2

## Esempio I V.

*Dell' Abbate D. Agostino Steffani.*

*Estratto dal Magnificat dei Salmi brevi a 8. Voci piene.*

Darà fine a questa seconda Parte l' Esempio dell' Abbate D. Agostino Steffani uno dei più insigni Professori che vanta la Musica. Egli apprese l' Arte del Contrappunto sotto la direzione di Ercole Bernabei Maestro di Cappella della Corte Elettorale di Baviera, e in poco tempo, essendo Organista nell' istessa Corte, diede alla luce una muta di Salmi intitolata: *Psalmodia Vespertina volans octo plenis vocibus concinenda*



per

sem per

sem per

sem per

& in fa cu la fa cu lo rum A

& in fa cu la fa cu lo rum A

& in fa cu la fa cu lo rum A men A (1)

& in fa cu la fa cu lo rum A

4 3 3 3 5 5 4 3

da ab Augustino Steffano &c. anno 1674. aetatis suae 19. Sarebbe di gran vantaggio ai Giovani Compositori, se avessero sotto gli occhi quest' Opera spartita, perchè, oltre la naturalezza dello Stile, e la brevità, rilevarebbero di quando in quando, per esprimere qualche distinto sentimento delle parole, alcuni piccoli pezzi pieni di ben intese, e condotte Legature, e di singolari Modulazioni. Pubblicò ancora questo celebre Autore un' Opera di Sonate a 4. Strumenti da lui composta; ma sopra tutto alquan-



# FUGA A OTTO VOCI.

313

The musical score consists of eight staves, each representing a different vocal part. The notation includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and accidentals. The lyrics 'A - men' are written below the notes on each staff. The score is divided into four measures, with the first measure starting with a '(1)' and the fourth measure starting with a '(4)'. The final measure of the eighth staff is marked with a double bar line and a '33'.

alquanti Duetti da tutti i Professori di Musica tenuti in molto pregio, ne' quali risalta a maraviglia l'alto suo sapere, e il suo gran possesso della Pratica, e singolarmente de' Contrappunti doppi di tutte le Specie. Non contento della Pratica, volle in oltre impossessarsi della Teorica, e in tempo, che dalla Corte di Baviera era passato per servire di Maestro di Cappella alla Corte d'Hannover, diede colle Stampe d'Amsterdam una prova incontrastabile della sua profonda cognizione non solo della Teorica, ma della Storia Sagra, e Profana, col pubblicare un Libro intitolato: *Quanta certezza habbia da suoi Principii la Musica, & in qual pregio fosse perciò presso gli Antichi* 1698. La materia è trattata da Filosofo, e secondo quei Principi, che

Parte Seconda.

R r



## FUGA A OTTO VOCI.

A - men A - men A -

A men A - men A - men

A - men A - men (8) A men A - men (10)

(6) A - men A men A - men A men A -

men A men A - men A -

A - men A - men A - men A - men A -

men A men A - men A - men A men A -

(7) men A men A - men A men A - men

(9)

che vengono somministrati dalla Matematica, e fu tanto applaudito questo Libro, singolarmente in Germania, che per asserzione di Gio: Gorthofredo Waltern (*Lexicon Musicum* pag. 577.) fu tradotto in lingua Tedesca, e ristampato da otto volte. Per avviso dello stesso Waltern compose ancora la Musica di varj Drammi in lingua Italiana recitati nel Teatro d' Hannover, e poscia tradotti in Tedesco, e recitati nel Teatro di Amburgo. Fu condecorato questo celebre Autore dell' Abbazia di Lipsinga, e Protonotariato Apostolico, e in fine eletto Vescovo di Spira. Prima d' intraprendere l' esame di questo Esempio, farà bene, che il Giovane Composito-

re



# FUGA A OTTO VOCI.

315

The musical score consists of eight staves, each representing a different vocal part. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines. The lyrics 'A men' are written below the staves, indicating the vocal entries and responses. The score is arranged in a traditional format with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The staves are numbered 1 through 8 at the bottom right of the page.

re sia informato del fine, che ha avuto l' Autore in comporlo, che non è stato punto diverso da quello dell' Autore dell' antecedente Esempio. Il fine per tanto di questo Compositore è stato, che le Composizioni, che devono servire per uso cotidiano, delle Cappelle, siano composte in uno Stile facile e comodo ai Cantanti, i quali non essendo per lo più che mediocrementemente imbastiti nella loro Arte, è necessario, che le Composizioni siano facili da eseguirsi, e comode per potersi cantare mancando una qualche Parte, eccettuate però quelle dei due Bassi, perchè sopra di essi è appoggiata tutta la Composizione. Ma siccome il Cantico, da cui si è presa questa Fuga, e del Quarto Tuono, trovandosi la di lui Intonazione nella

R r a

Parte



Parte del Tenore, perciò si è cominciato questo Esempio dalle parole: *Si cut e rat*, affinchè risovvengano al Giovane Compositore le Corde proprie di tal Tuono indicate nella prima Parte di questo Esemplare alla pag. 67. Giunto questo Esempio alle parole: *Et in sa cu la*, resta sospeso in *G sol re ut*, e poscia il Basso secondo Coro al Num. (1) attacca il Soggetto in *C sol fa ut*, a cui risponde al Num. (2) il Soprano primo Coro all'Ottava sopra, e poscia il Basso primo Coro al Num. (3) all'Unissono; e siccome la Risposta di questo Basso primo Coro si conduce alla Corda di *G sol re ut*, perciò il Contralto secondo Coro ripiglia il Soggetto in *G sol re ut* al Num. (4), così pure il Basso secondo Coro al Num. (5). Questo Basso ritorna alla Corda di *C sol fa ut*, nella qual Corda ripiglia il Soggetto il Basso primo Coro al Num. (6) a cui risponde il Basso secondo Coro al Num. (7), e di nuovo repplica il Basso primo Coro al Num. (8). Passa di poi alla fine alla Corda di *A la mi re*, e qui di nuovo i due Bassi ai Num. (9), (10), e (11) formano con l'istesso Soggetto uno sbattimento di Cori, e si conducono alla Cadenza finale, che volgarmente vien detta *Plagale*. Per istruzione de' Giovani Compositori fa duopo rammentarli, come alla pag. 73. della Prima Parte di questo Esemplare si è detto, che il Quarto Tuono frequenta più la Corda di *A la mi re*, che di *E la mi* sua Fondamentale, e alla pag. 74. si è detto, che il Terzo Tuono raggiarsi più tosto su la Corda di *C sol fa ut*, che della sua Fondamentale *E la mi*. Per la qual cosa, siccome l'Attacco di questa Fuga è in *C sol fa ut*, non è inverisimile che l'Autore, instruito dal suo Maestro non solo nel Contrappunto, ma anche nel Canto fermo, siasi introdotto a proporre questo Soggetto in *C sol fa ut*, come se il Tuono fosse *Misto*, cioè fosse Quarto Tuono misto col Terzo. In fatti in tutto il corso del Cantico *Magnificat*, abbenchè l'Intonazione sia di Quarto Tuono, trovasi ora modulato per le Corde *C sol fa ut*, ora di *G sol re ut* alla sfugita, ma singolarmente di *A la mi re*, onde in questo modo viene più ad uniformarsi alla Salmodia del Terzo, che del Quarto Tuono, come rilevasi dai due seguenti Esempj.

## Intonazione del Terzo Tuono.



*Si cut e rat inprinci pi o & nunc & semper\* & in sa cu la sa cu lo rum A - men.*

## Intonazione del Quarto Tuono.



*Si cut e rat in princi pi o & nunc & semper\* & in sa cu la sa cu lo rum Amen.*

Tanto questa Fuga, che l'antecedente, abbenchè non siano condotte con il rigore delle Regole da Maestri dell'Arte stabilite, essendo però più comode per l'esecuzione, e per l'effetto molto più gradite agli Ascoltanti, sono state scielte, affinchè possano esser osservate, e imitate da' Giovani Compositori, i quali molte volte incontrano più difficoltà nel comporre qualche Fuga, in cui siano introdotte con avvedutezza alcune eccezioni delle Regole, e un metodo particolare adattato alle circostanze, che quelle Fughe condotte con il più esatto, e scrupoloso metodo da' Maestri prescritto.

E qui darò fine a questa Seconda Parte, che sarà il compimento di questo Esemplare, in cui il merito di tante eccellenti Composizioni supplirà a quel di più, che la mia insufficienza non ha saputo rilevare nelle Osservazioni da me aggiuntevi. Io non dubito punto, che questa Raccolta di Esempj non sia per apportare un gran giovamento ai Giovani Compositori, per apprendere il vero modo di comporre con i più nobili Artificj, e le più isquisite finezze dell'Arte, qualor si diano di buon proposito a seguire le traccie di sì valorosi, ed insigni Maestri. Nell'intraprendere questa mia qualunque siasi fatica, questo almeno è stato l'unico mio fine, il quale se mi verrà fatto d'ottenere a misura de' miei desiderj, essi avranno di che volermene bene, ed io me ne andrò lieto, e contento d'aver cooperato a' loro vantaggi.



# INDICE

## DEGLI AUTORI.

A  
**A**GOSTINI (Paolo da Vallerano) *Agnus Dei* a 8. Voci  
in Canone pag. 295.

B  
**BARBIERI** (Lucio) *Veni de Libano*. Mottetto a 6. Voci  
pag. 221.

**BARONI** (Filippo) *Amen* a 8. Voci del Canto *Magnifi-*  
*cat* pag. 303.

**BENEVOLI** (Orazio) *Christe* a 4. Voci della Messa: *In*  
*diluvio aquarum multarum* a 16. Voci pag. 122.

**BERNABEI** (D. Giuseppe Antonio) *Agnus Dei qui tollis*  
a 4. Voci della Messa: *Laudate cum lætitia, qui fuistis in*  
*tristitia* pag. 127. *Ave Regina Cælorum* a 7. Voci pag. 251.

C  
**CARESANA** (Cristoforo) Duo sopra l'Inno: *Ad regias Agni*  
*dapes* pag. 6. altro Duetto sopra l'istesso Soggetto per moto  
contrario pag. 8. *Ricercare* a 3. Voci sopra la Scala pag. 31.  
**CLARI** (Gio: Carlo Maria) *Quando tramonta il Sole*. Duet-  
to pag. 25.

F  
**FOGGIA** (Francesco) *Ecce Sacerdos magnus* Mottetto a 3.  
Voci pag. 47 *Salve Regina* a 3. Voci pag. 54.

G  
**GESUALDO** (D. Carlo Principe di Venosa) *Moro e men-*  
*tre sospiro*. Madrigale a 5. Voci pag. 198. *Donna se m' an-*  
*cidete*. Madrigale a 6. Voci pag. 237.

L  
**LOTTI** (Antonio) *Tanto è ver che nel verno* Terzetto pag. 65.

M  
**MARCELLO** (Nobil Uomo Benedetto) *Porto negli occhi*  
*un mar* Duetto pag. 21.

**MARENZIO** (Luca) *Ahi dispietata morte* Madrigale a 4.  
Voci pag. 78. *Ma per me lassò* Madrigale a 4. Voci pag. 82.  
Zef-



*Zeffiro torna* Madrigale a 4. Voci pag. 88. *Vezzosi augelli* Madrigale a 4. Voci pag. 95. *Ah tu mel neghi* Madrigale a 5. Voci pag. 164. *O fortuna volubile* Madrigale a 6. Voci pag. 229.

**MONTEVERDE** (Claudio) *Stracciami pur il core* Madrigale a 5. Voci pag. 180. *Cruda Amarilli* Madrigale a 5. Voci pag. 191. *Agnus Dei* a 6. Voci pag. 242.

## N

**N. N.** *Iustorum animæ* Duetto pag. 11. *Ah chi more per Dio* Madrigale a 4. Voci pag. 116.

## P

**PACCHIONI** (D. Antonio) *Sicut erat* a 4. Voci pag. 104. *Adoramus te* a 4. Voci pag. 112.

**Da PALESTRINA** (Giovanni Pier-Luigi) *Pleni sunt cæli* a 3. Voci pag. 45. *Alla riva del Tebro* Madrigale a 4. Voci pag. 72. *Tu di fortezza torre* Madrigale a 5. Voci pag. 173.

**PERTI** (Giacomo Antonio) Duetto a Canto, e Tenore pag. 3. Duetto a Canto, e Alto pag. 4. Terzetto a Canto, Alto, e Basso pag. 42. *Et vitam venturi* a 4. pag. 142. *Et in sæcula* a 5. Voci pag. 149. *Et ad te suspiramus* a 8. Voci pag. 276.

**PIOCHI** (Cristoforo) *Ricercare* a 3. Voci Canto, Alto, e Tenore pag. 34. altro *Ricercare* a 3. Voci Canto, Alto, e Tenore pag. 38.

**PORTA** (P. Costanzo Minor Conventuale) *Diffusa est gratia* Mottetto a 7. Voci pag. 265.

**PREDIERI** (P. Angelo del Terz' Ordine di S. Francesco) *Et in sæcula sæculorum* a 4. Voci pag. 135.

## R

**RICCIERI** (Gio: Antonio) *Semper Et in sæcula* a 5. Voci pag. 156.

## S

**SCARLATTI** (Alessandro) *Cor mio deh non languire* Madrigale a 5. Voci pag. 207.

**STRADELLA** (Alessandro) *Nel seren de' tuoi contenti* Duetto a Canto, e Basso pag. 17.

**STEFFANI** (Ab. D. Agostino) *Sicut erat* a 8. Voci pag. 311.

## T

**TURINI** (Francesco) *Christe* a 4. Voci in Canone pag. 257.



# I N D I C E

## DELLE COMPOSIZIONI.

### A

- A* *H* *chi more per Dio* Madrigale a 4. Voci di N. N. pag. 116.
- Adoramus te* a 4. Voci di D. Antonio Pacchioni pag. 112.
- Agnus Dei qui tollis &c.* a 4. Voci di D. Giuseppe Antonio Bernabei pag. 127.
- Agnus Dei qui tollis &c.* a 6. Voci di Claudio Monteverde pag. 242.
- Agnus Dei qui tollis &c.* a 8. Voci in Canone di Paolo Agostini da Vallerano pag. 295.
- Ahi dispietata morte* Madrigale a 4. Voci di Luca Marenzio pag. 78.
- Ahi tu mel nieghi* Madrigale a 4. Voci di Luca Marenzio pag. 164.
- Alla riva del Tebro* Madrigale a 4. Voci di Giovanni Pier-Luigi da Palestrina pag. 72.
- Amen* a 8. Voci di Filippo Baroni pag. 303.
- Ave Regina cœlorum* a 7. Voci di D. Giuseppe Antonio Bernabei pag. 251.

### C

- Canone* a 4. Voci, che cresce un Tuono, di Paolo Agostini da Vallerano pag. 302.
- Cor mio deh non languire* Madrigale a 5. Voci di Alessandro Scarlatti pag. 207.
- Chirie eleison* in Canone a 4. Voci di Francesco Turini nella Prefazione.
- Christe eleison* a 4. Voci di Orazio Benevoli pag. 122.
- Christe eleison* in Canone a 4. Voci di Francesco Turini pag. 257.
- Cruda Amarilli* Madrigale a 5. Voci di Claudio Monteverde pag. 191.

### D

- Diffusa est gratia* Mottetto a 7. Voci del P. Costanzo Porta pag. 265.
- Donna*



*Donna se m'ancidete* Madrigale a 6. Voci del Principe di Venosa pag. 237.

*Duetto I.* di Giacomo Antonio Perti pag. 3.

*Duetto II.* di Giacomo Antonio Perti pag. 4.

*Duetto III.* di Cristoforo Carefana pag. 6.

*Duetto IV.* di Cristoforo Carefana pag. 8.

## E

*Ecce Sacerdos magnus* Mottetto a 3. Voci di Francesco Foggia pag. 47.

*Et in sæcula* a 4. Voci del P. Angelo Predieri pag. 135.

*Et vitam* a 5. Voci di Giacomo Antonio Perti pag. 142.

*Et in sæcula* di Giacomo Antonio Perti pag. 149.

*Et ad te suspiramus* a 8. Voci di Giacomo Antonio Perti pag. 276.

## J

*Iustorum animæ* Offertorio a 2. Voci di N. N. pag. 11.

## M

*Ma per me lasso* Madrigale a 4. Voci di Luca Marenzio pag. 82.

*Moro, e mentre sospiro* Madrigale a 5. Voci del Principe di Venosa pag. 198.

## O

*O fortuna volubile* Madrigale a 6. Voci di Luca Marenzio pag. 229.

## P

*Pleni sunt cæli* a 3. Voci di Giovanni Pier-Luigi da Palestrina pag. 45.

## Q

*Quando tramonta il Sole* Madrigale a 2. Voci di Gio: Carlo Maria Clari pag. 25.

## R

*Ricercare primo* di Cristoforo Carefana pag. 31.

*Ricercare secondo* di Cristoforo Piochi pag. 34.

*Ricercare terzo* di Cristoforo Piochi pag. 38.

## S

*Salve Regina* a 3. Voci di Francesco Foggia pag. 54.

*Sem.*



- Semper & in sæcula* a 5. Voci di Gio: Antonio Ricci<sup>321</sup>eri pag. 136.
- Sicut erat in principio* a 4. Voci di D. Antonio Pacchioni pag. 104.
- Sicut erat in principio* a 8. Voci dell' Ab. D. Agostino Stefani pag. 311.
- Stracciami pur il core* Madrigale a 5. Voci di Claudio Monteverde pag. 180.
- Tanto è ver, che nel verno* Terzetto Alto, Tenore, e Basso di Antonio Lotti pag. 65.
- Terzetto* a Canto, Alto, e Basso di Giacomo Antonio Pertì pag. 42.
- Tu di fortezza torre* Madrigale a 5. Voci di Giovanni Pier-Luigi da Palestrina pag. 173.
- Veni de libano* Mottetto a 6. Voci di Lucio Barbieri pag. 221.
- Vezzos' augelli* Madrigale a 4. Voci di Luca Marenzio pag. 95.
- Zeffiro torna* Madrigale a 4. Voci di Luca Marenzio pag. 88.

## I N D I C E

### D E L L E M A T E R I E.

#### A

- A** Ccompagnamenti del Basso Rovesci in luogo de' Retti, quanto giovano alla Modulazione pag. 116. di Seconda, Quarta, Sesta minore, e Settima paragonati assieme 209. i diversi Accompagnamenti a un' istessa Nota di Basso lo fanno comparire ora di un Tuono, ora di un' altro *ibid.*
- Ad regias agni dapes* Canto fermo introdotto in un Duo 6. 8.
- Andamento qual sia ix. chiamasi anche Soggetto 53. Andamenti discendenti del Basso accompagnati con Sesta 80. Andamento sopra il Canto fermo della *Salve Regina* 54. piccolo, nel progresso diviene un Soggetto formale 309. può condursi modulando xii.
- Antecedente, o Guida, vedi Soggetto xii.
- Aritmeticamente, Armonicamente, vedi Gradi dell' Ottava.
- Arte perfeziona natura 43. deve cedere alla natura 257. senza l' Arte



del Contrappunto non può il Compositore condurre a perfezione qualunque idea, e qualunque stile 96.

Artificj devon ridursi a naturalezza 238. singolari Artificj di Contrappunto da chi introdotti 266. 267.

Attacco qual sia viii. finti Attacchi quali siano xxx. varj 60.

Autori, come si debba trasciegliere da essi il meglio 203.

## B

B mi, perchè la di lui Ottava non ammetta divisione xxix.

Basso dagli Antichi accompagnato con Terza, e Quinta, e rare volte con Sesta 92. non deve usar molto le Sincope 88. Basso continuo introdotto nelle Fughe 145. 146. sopra i due Bassi sta appoggiato lo stile a otto Voci Pieno 308.

Battuta, nel di lei principio vi devono essere gli Accompagnamenti di Terza, Quinta, e Ottava 85. 86.

Breve, madre di tutte le Figure 271. *seg.*

## C

Cadenza di Quarta risolta in Terza, perchè non praticata nel Duo 6.

Cadenza irregolare 28. 151. straordinaria 193. sospesa xxxix. alla Quarta più tosto, che alla Quinta, perchè praticata 49. *seg.* di Terza minore convertita in Terza maggiore 260. Cadenza lunga come condotta 280.

Canone, parola che viene dal Greco 251. qual sia *ibid.* chiamasi anche Fuga legata xx. diverse di lui Specie 260. Chiuso, e aperto qual sia xx. 252. Finito, e infinito xxi. Circolare *ibid.* segni per indicare come devono risolversi i Canoni xxii. xxiv. Enigmatici xxv. Canone triplice 251. alla Terza, Sesta, Seconda, e Settima, quali licenze ammetta 302. Basso sopra cui sono fondati i Canoni in due modi xxii. Canone artificioso del P. Costanzo Porta 270.

Coda del Soggetto qual sia xxx. rivoltata xxxi.

Compimento, vedi Fuga.

Comporre a Voci pari molto difficoltoso 209.

Composizione a sette Voci pochissime se ne trovano 251. a otto Voci in tre modi possono comporsi 276. a otto Voci piene sono principalmente appoggiate sopra i due Bassi 308. Composizioni a più Cori; varie opinioni de' Compositori 289.

Consegvente qual sia xii. xviii. xix.

Conseguenza qual sia 271.

Consonanze dell' istessa Specie poste per Serie formano Dissonanza 209. alcune praticate, e gradite a' giorni nostri *ibid.*

Contrappunto a cinque Voci, perchè difficile a condursi 149. Contrappunto doppio 79. 80. varie di lui specie 120. Contrappunti doppi della quarta specie intrecciati assieme 134. 224. 225. alla Sesta di sopra, e di sotto 109. Contrappunto fugato unicamente dipende dall' Arte del Compositore 284.

Contrasoggetto, o sia secondo Soggetto xxxi. xxxiv. 22. 118. 136 143.

Contrabattuta in che consista 8. 10.

il.



## D

il Difficile renduto facile 8.

Dissonante praticate dal Palestrina 76. 77. usate di seguito 149. 150. uso libero da chi introdotto 191. 192., perchè, e in quali casi usate 193. in legatura sono pregievoli 276. 277. usate in alcuni casi particolari 279. legate, e risolte nell'istesso tempo da due Parti *ibid.* necessariamente devono usarsi nelle Composizioni a più Cori 280. Dissonanze doppie *ibid.*

Diversificar le Figure del Soggetto 9. 10.

Divisione fatta dal Glareano xxviii.

Duetto, o Duo qual sia 3.

## E

Enigmi, o Motti per indicare la Risoluzione de' Canoni oscuri, e difficili a capirsi xxiv.

Entrate impensate 121. chiamate anche False, o Attacchi finti xxxii.

Epi, vedi *Hyper* xxiv.

Espressione delle parole miste d'affetti diversi 29.

## F

Fuga, sua definizione vii. chiamata con diversi vocaboli 271. in quanti modi si divida xix. Reale xix. anteriore alle altre specie di Fuga universalmente tenuta in gran pregio v. screditata da alcuni pochi Compositori *ibid.* ha luogo in qualunque sorta di Composizione vi. resa più naturale, e dilettevole da' moderni Compositori *ibid.* Fuga legata, o Canone xx. si divide in libera, o sciolta, e in legata xix. 251. Fuga del Tuono qual sia, e come nacque xxviii. qual differenza passa tra la Reale, e del Tuono xxx. del Tuono di lei Risposta alcuna volta difforme xxx. 36. Fuga d'Imitazione qual sia xxxii. abbenchè d'inferior grado, si rende grata, e dilettevole *ibid.* 103. Fuga modulata alla Quarta ritiene la simiglianza della Proposta, e Risposta xxxvii. modulata alla Terza, e alla Sesta, perchè non praticata da alcuni *ibid.* 294. divario che contiene xxxvii. complesso della Fuga, come debba formarsi xxxxi. deve esser composta tutta di un sol pezzo *ibid.* Fuga del secondo Tuono xxxvi. 4. due modi di rovesciar la Fuga 10. non ammette certi vezzi, e certi passi bizzarri 104. Fughe troppo attaccate alle Regole si rendono dure, e noiose 113. non si deve introdurre nella Fuga cosa alcuna aliena dal Soggetto 37. per quali Corde si deve condurre la Fuga 140. Fuga mista 164. 173. 316. Fughe a 8. Voci richiedono qualche particolar artificio 286. Fughe d'Imitazione assieme aggruppate 165. 166. Autentica, e Plagale xxx.

## G

Giovani Compositori devono esser cauti per non lasciarsi ingannare 142.

Glareano tentò d'accrescere il numero degli otto Tuoni xxviii. *seg.*

Gradi dell'Ottava divisi dal Glareano Armonicamente, e Aritmeticamente xxviii. *seg.*



324  
Guida segnata S. di lei significato xxii. chiamata ancora *Prefa ibid.* notata in due modi xxiii.

## H

*Hyper*, o *Hypo* loro significato xxiv.

## I

Imitazione, vedi Fuga d'Imitazione.

Indizj, come devono risolversi varj Canonì xxiv.

Intervalli Semplici, e Composti quanto necessarij nelle Composizioni a 8. Voci 279.

## L

Legature doppie, vedi Diffonanze.

## M

Madrigali loro Musica quanto stimata nel Secolo XVI. 72. si rendeva singolare per la Modulazione 73. in essi spiccano i Contrappunti doppi *ibid.* in essi introdotte alcune Corde, e Intervalli alterati, e diminuiti 73. 74. risalta in essi più l'espression delle parole, che il rigor delle Fughe 75. qualità singolari della loro Musica 103. Fughe d'Imitazioni in essi introdotte *ibid.* alcuni avvertimenti per comporli 73.

Modulazione, o sia Mutazione di Tuono, ordinaria in che consista xxxvii. 56. Straordinaria 54. 55. 113. 114. come si riduce all'ordinaria 115. come debba praticarsi, acciò non riesca aspra 115. 116. come usata dal Principe di Venosa 238. come debba usarsi di raro 114. quanto sia grata nelle Fughe 113. quanto difficile sia il Modulare ne' Canonì, e quali artificj richiegga 252. Modulazione ordinaria ascendente, e discendente qual sia 56. 60. Straordinaria ascendente, e discendente come debba regularsi 114.

Musica sacra del Secolo XVI. quali Modulazioni ammettesse 75. come esprimesse il senso delle parole 131. Musica de' Madrigali si rendeva singolare per la Modulazione 73.

## N

Nona senza preparazione come, e da chi usata 192.

Note profonde come esprimono il morire 77.

## O

Organista come deve regularsi in certe Modulazioni straordinarie 114.

Organisti de' tempi andati peritissimi nel Contrappunto 232.

Ottave due di seguito, modo di evitarle 85.

## P

Passaggi straordinari di Modulazione 116. da un' Intervallo ad un' altro 279. Passaggio dal Tuono di Terza minore a Terza maggiore usato in certe circostanze, quanto sia grato 15.

Parti estreme, perchè più atte a esprimere gli affetti 79. Quanto sono più unite le Parti, tanto più risalta l'Armonia, e perchè 84. 89.

166. qual ordine tengono nelle Proposte, e Risposte della Fuga xiii.

Piccini (Nicola) Canone da esso introdotto in un Dramma giocoso vi.

Porta (P. Costanzo) lodato 265. 267. di lui Canone artificioso 270.

Prefa vedi Guida.

Pro-



Proseguimento della Fuga in varj modi praticato xxxvii.

## Q

Quarta nel risolvere in vece di discendere, ascende 16. Quarta legata, e nell'istesso tempo percossa dalla Terza 57. Quarta, e Sesta accompagnata dalla Terza 167. 199, Quarta nuda usata in uno de' due Cori a 8 Voci 288. Quarta unita con la Terza 58.

Quinta Parte non sempre obbligata all'osservanza delle leggi della Fuga 156. 157. come debba unirsi alle quattro Parti 158. Quinta falsa senza preparazione, e in qual circostanza usata 194. accompagnata dalla Settima minore diminuita 279.

## R

Repliche in quantità del Soggetto recano noja, e tedio, modo di evitarle xxxvii.

Ripiglio del Soggetto con figure di maggior valore 245.

Ripresa, o Replica xxii.

Risposta chiamata anche Conseguente xviii. dalla Risposta unita alla Proposta si stabilisce la natura, e le qualità della Fuga *ibid.* dalla Risposta procede la Fuga, la Denominazione *ibid.* si divide in Risposta Reale, del Tuono, e d'Imitazione *ibid.* Risposta Reale quale sia xix. Risposta de' Canon, vedi Canone. Nelle Risposte vien permesso mutar un Salto discendente di Quinta in ascendente di Quarta, o al contrario 5. Risposte d'inganno 6. Risposta che Sincopa 17. alla Seconda del Tuono come permessa 75. in parte d'Imitazione, e in parte Reale 164. tre sorta di Risposte mescolate assieme 202. 231. Risposta per moto contrario 222. al Rovescio 230. alla Terza, perchè usata 248. alla Quarta, perchè praticata 285. Risposta Reale si riduce ad esser di due Tuoni 43. 44.

Ritornello di lui significato xxii.

Rossi (P. D. Giambattista Somasco) sua opinione intorno agli Enigmi de' Canon xxv.

Rovesciar il Soggetto in che consista xxxiv. 4. Rovescio quanto più pregievole del Contrario, loro differenza 230.

## S

Salmi del Vespro composti da varj Autori, e dedicati in segno di singolar stima al Palestrina 74.

Salti di Sesta maggiore alcuni proibiti, altri non proibiti 122.

Sbattimento de' Cori è uno de' più bei pregi delle Composizioni a 8. Voci 281.

Scolaro fuori della Scuola del Maestro, come deve condursi 294.

Scostarsi troppo le Parti fra di loro non permesso 6.

Scuola di Musica Napoletana ebbe principio sotto il Regno di Ferrante, o Ferdinando d'Aragona Re di Napoli 207. 208.

Scuole di Musica Romana, Veneta, Napoletana, Lombarda, Bolognese, loro primi Maestri 294.

Settima maggiore alterata usata per l'espressione delle parole 59. Settima minore diminuita, e mancante come venga condotta 116. Settima

ma



ma usata liberamente 191. Settima senza Preparazione, che serve per preparare la Quarta 192. Settima sola, e accompagnata dalla Seconda introdotta da Claudio Monteverde 193. Settima può accompagnarsi, oltre la Terza, anche dalla Quinta con quali condizioni 279. Settima, e Nona senza preparazione 77.

Sincope come devono praticarsi 88.

Soggetto chiamato Proposta, o Antecedente vii. da esso dipende l'esito della Fuga viii. Soggetto qual sia xii. qualità, che deve avere in generale xiv. in particolare *ibid.* Soggetto ben esaminato somministra per se stesso il modo di restringerlo xxxxi. due Soggetti uniti assieme 11. 12. 13. Soggetto esprime il senso delle parole 18. 19. due Soggetti di diverso carattere 119. *seg.* ripigliati fuori delle Corde del Tuono come permessi 29. Soggetto maneggiato in varj modi è cosa lodevole 40. 41. si deve esaminare, e scoprirne la natura 70. 121. Soggetti num. tre 70. 71. num. sei come debbano condursi 104. Soggetto contrario 134. Soggetto, e Contrasoggetto ben disposti 140. Soggetti sempre più ristretti su 'l finire della Fuga quanto sia lodevole 151. Soggetto alla Terza, e alla Sesta del Tuono xxxvii. 158.

Stile a Cappella richiede l'osservanza del Tuono 44. in ogni stile si può giungere alla perfezione 45. deve esser adattato al luogo 142. ne' tempi andati era molto diverso lo stile della Chiesa dal profano 242. nello stile Ecclesiastico de' tempi andati più tosto risaltava l'Arte, che l'espressione delle parole *ibid.*

Stretto del Soggetto permette qualche piccola mutazione xxxxi.

Studio, ed esercizio del Contrappunto con l'osservazione delle Composizioni de' più insigni Maestri conducono alla perfezione il Compositore 103.

## T

Tempo, di lui significato xxiv. 272. Tempo tagliato, che effetto produca 274. fuor di tempo incominciar una Composizione produce inconvenienti 303. modo di evitarli 306.

Terza de' Tuoni maggiori ha Terza minore, e de' Tuoni minori ha Terza maggiore xxxvii. 19. 68. Terza maggiore cambiata in minore 19.

Terzetto composto con Arte, e buon gusto 42. 43.

Tuoni accresciuti dal Glareano xxviii. *seg.* loro sede xxix. Tuono Plagale 4. Tuono minore più atto per esprimere i sentimenti flebili 15.

Tuoni loro sede variata dal Zarlino 74.

Turini (Francesco) di lui *Chirie* in Canone chiuso, e aperto xx. xxi. *Christe* in Canone, varj di lui Artificj 256. 259.

## V

Unissoni devono a tutto potere sfuggirsi 83.

## Z

Zarlino variò la sede de' Tuoni 74.



# **Errori.**

# **Correzioni.**

327

Pag.

Lin.

xix.  
xxiii.

7. 1a Fuga alla Proposta  
31. Ad Diapason cum Tono, vel Hemitonio  
33. Ad Diapason cum Ditone, vel Triemitonio

alla Proposta, la Fuga  
Ad Diapason cum Hemitonio, vel Tono  
Ad Diapason cum Triemitonio, vel Ditone

Annot. (2)

3. se al di sopra  
21. si viene a disformare  
5. abbenchè sia inferior grado

se al di sotto  
si viene a disformare  
abbeneche sia d' inferior grado

xxx.  
xxxii.

xxxvi. Tenore



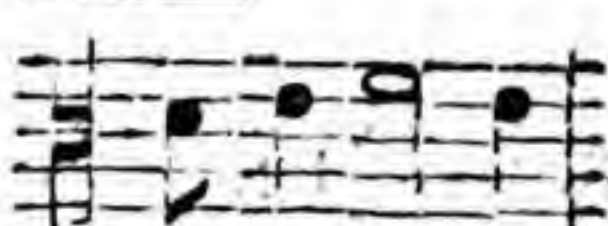
xxxiii. Soprano



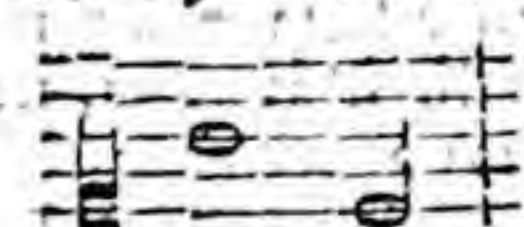
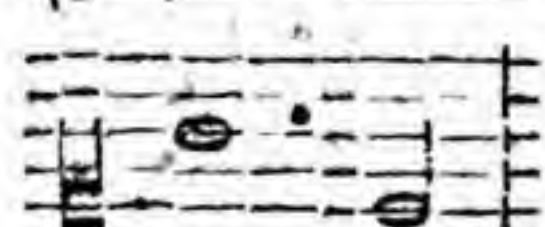
xxxiv. Tenore



10. Contralto.



14. Soprano



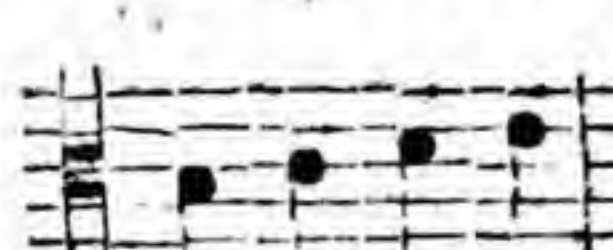
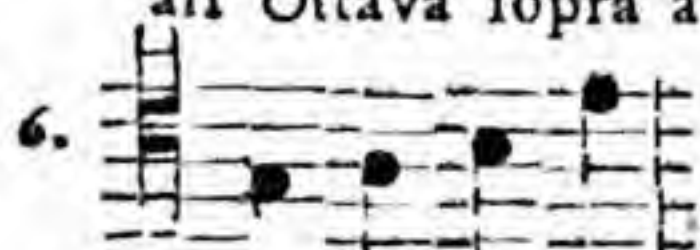
21.

Annot.

2. di Benedetto Marcello  
4. il Salto di Quinta  
5. Contrafoggetto  
4. Quinta sotto il Tenore  
1. 1. al Num. (7) il terzo Soggetto,  
e colla Risposta del Soprano  
all' Ottava sopra al Num. (10)

di Benedetto Marcello  
il Salto di Quinta ascendente  
Contrafoggetto al Num. (3)  
Quinta sotto il Tenore al Num. (7)  
al Num. (8), e poscia ai Num. (10) (11)  
il quarto Soggetto, dopo del quale

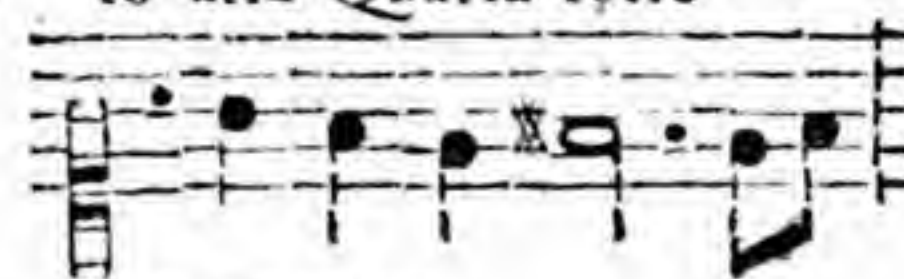
32. Tenore



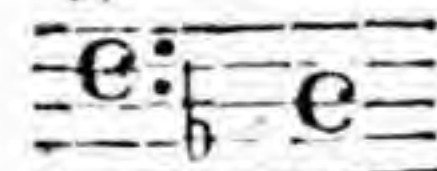
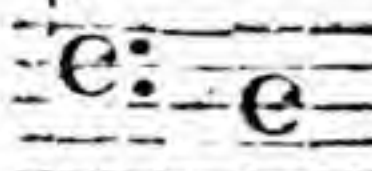
3. o sia alla Quinta del Tuono

o sia alla Quinta del Tuono il secondo  
Soprano al Num. (4) rovescia il Soggetto  
alla Quinta sotto

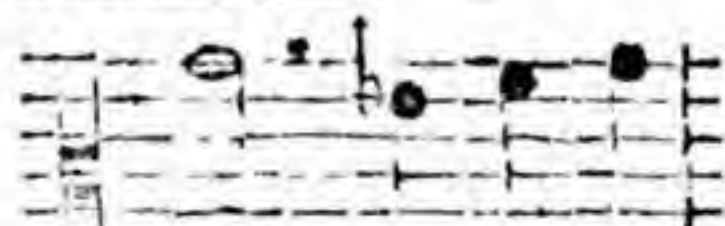
35. Soprano



35. Annot. Basso



57. Contralto



67. Annot.

3. di Figure alquanto

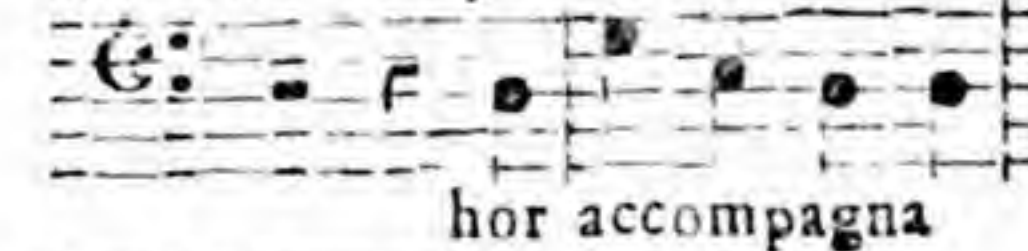
di Figure alquanto

81. Annot.

5. mia ella se 'l vede

mia vita ella se 'l vede

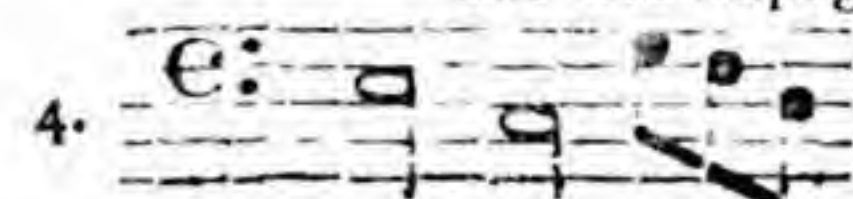
101. Basso





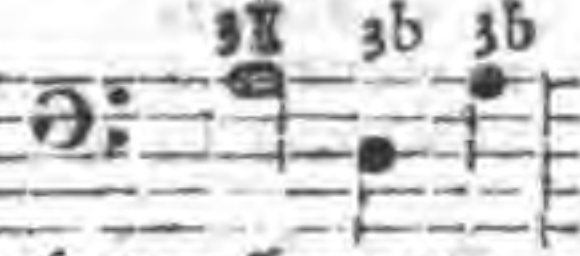
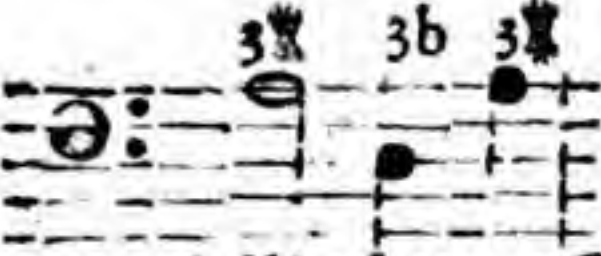
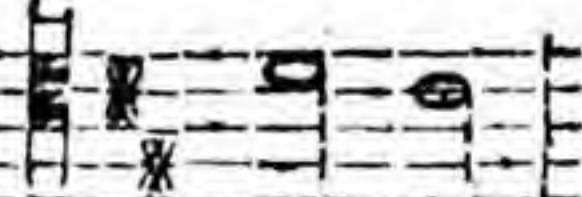
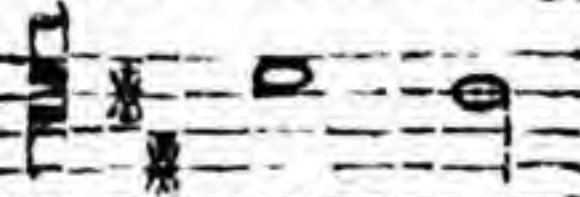
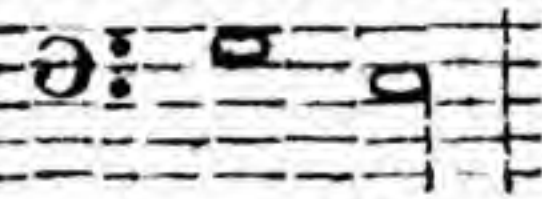
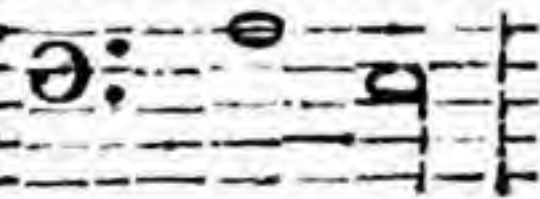
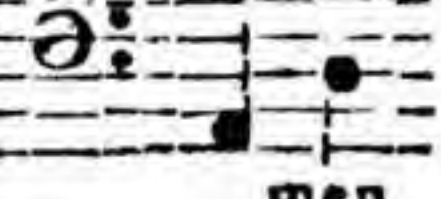
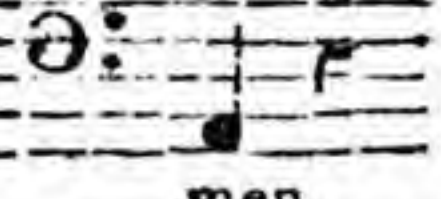
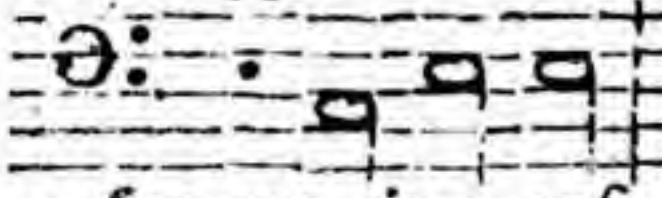
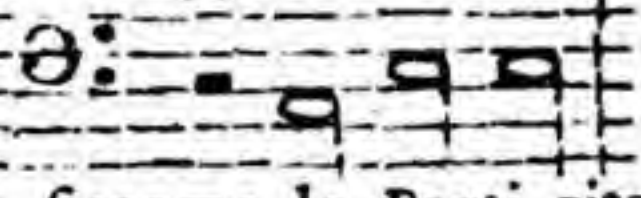



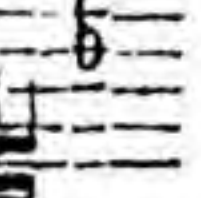
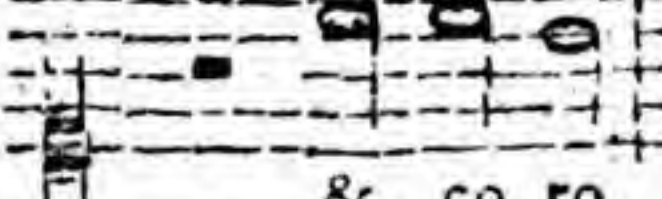
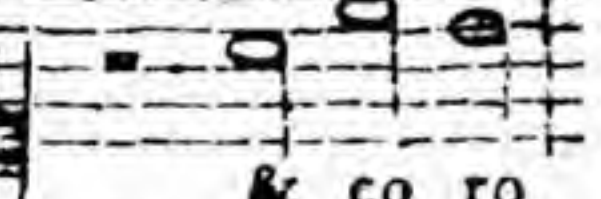
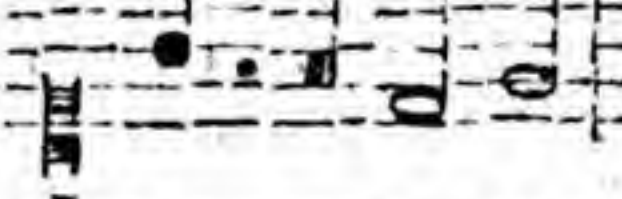
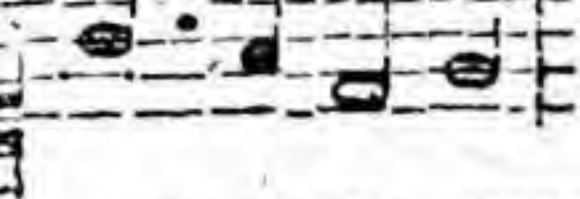
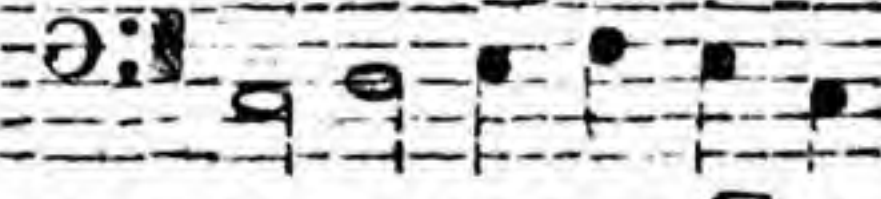

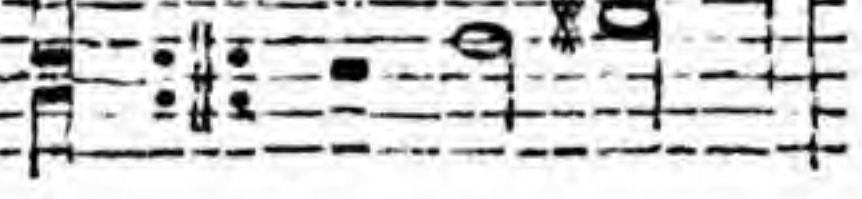
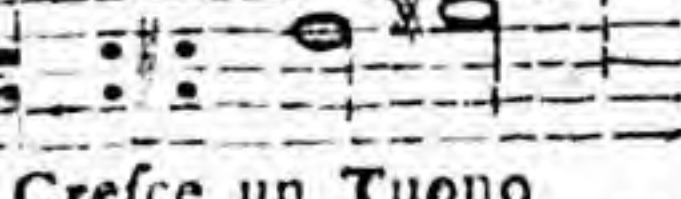
hor accompagna

hor accompagna

102. Basso





Pag.	Lin.		
104. Annot.	13.	ed altre Chiese. Mori	ed altre Chiese, morì
114. Basso	4.		
11. Basso Org. su 'l fine			
117. Annot.	1.	dall' esatta osservanza	tutto dall' esatta osservanza
122. Annot.	24.	esporre il trasportato	esporre il trasportato nel Tuono di <i>A la</i> mi re Terza maggiore
125. Tenore	3.		
126. Basso	10.		
Basso			
		men	men
141. Annot.	1.	e il Basso ro	e il Basso al Num. (13)
Annot.	3.	quanto adatta e far risaltare	quanto adatta a far risaltare
157. Annot.	9.	(essendo d'anni 95. nel 1756.)	(essendo morto d'anni 95. nel 1756.)
	13.	Contrappuntizzare	Contrappuntizzare
177. Basso	5.		
193. Annot.	14.	e siccome ritrovansi	e siccome le Parti ritrovansi
200. Tenore	5.		
		mio sof pi ro	mio sof pi ro
201. 1. Soprano	7.		
224. Soprano	7.		
		& co ro	& co ro
244. 2. Soprano			
249. Basso			
301. Contralto			
	38.	in Canone pag. 257.	Cresce un Tuono in Canone pag. 257. Chiric a 4. Voci in Canone pag. xx.















